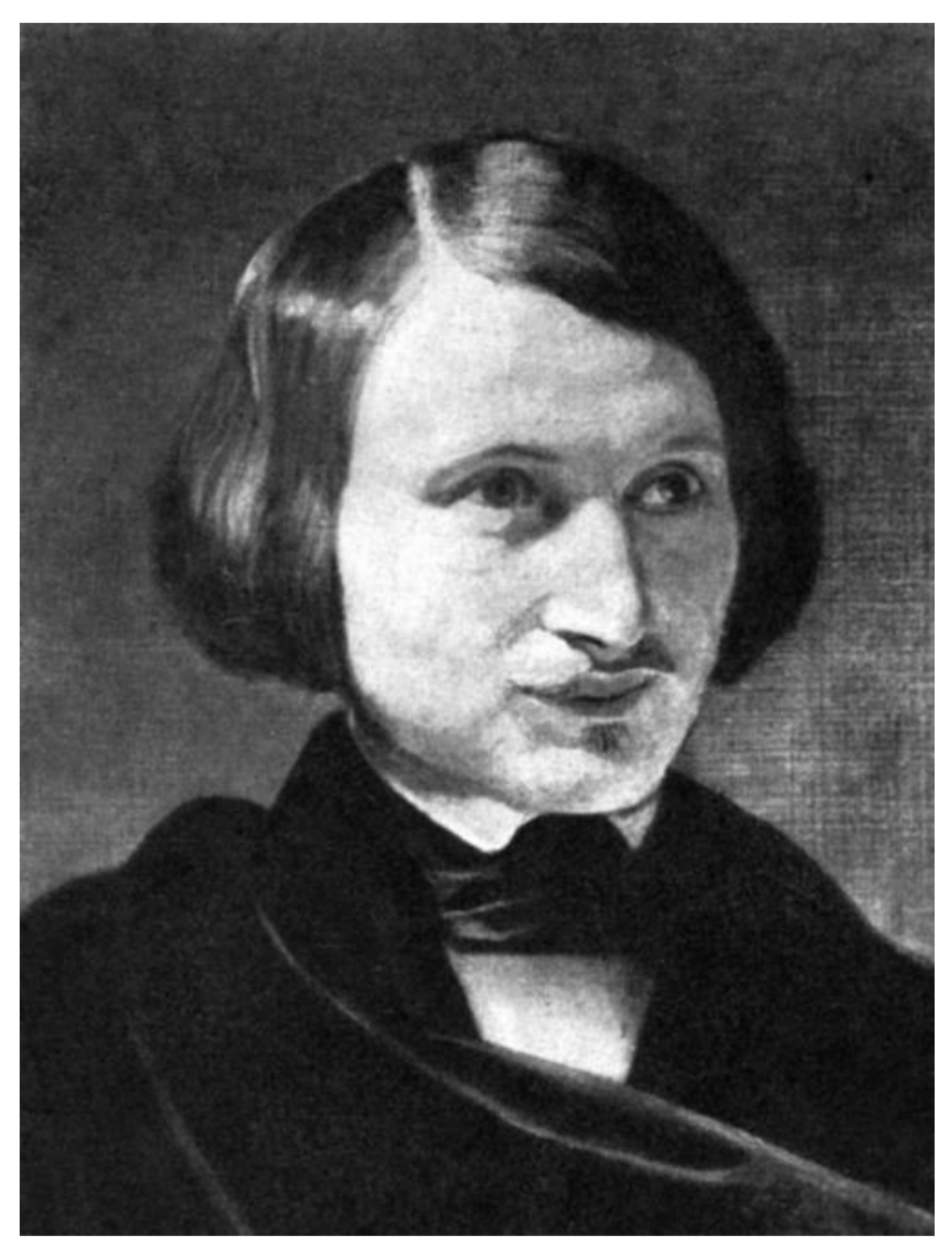
Степанов Николай Леонидович

Гоголь: Творческий путь



Н. В.ГОГОЛЬ Портрет работы художника Ф. Моллера

Вступление

В ряду писателей, составляющих гордость русской литературы, в ряду таких имен, как Пушкин, Лермонтов, Толстой, Чехов, Горький, — стоит имя Гоголя. Творчество Гоголя особенно близко и дорого нашему народу. Великий русский художник слова горячо и самозабвенно любил свою родину и свой народ и во имя его счастья беспощадно осуждал все то отсталое, косное, темное, безобразное, что сковывало и уродовало

человека. «… Давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России».[1] Эти слова Н. Г. Чернышевского свидетельствовали о том воздействии, которое оказали произведения Гоголя не только на современное ему общество, но и на последующие поколения, способствуя формированию передового общественного движения. Горькая правда, сказанная писателем о крепостническом обществе, учила ненавидеть самодержавно-полицейский строй, содействовала развитию самосознания народа.

Характеризуя эпоху с 1827 по 1846 год, то есть как раз период, охватывающий идейный и творческий путь Гоголя, В. И. Ленин указывал: «Это — эпоха от декабристов до Герцена. Крепостная Россия забита и неподвижна. Протестует ничтожное меньшинство дворян, бессильных без поддержки народа. Но лучшие люди из дворян помогли *разбудить* народ».[2] К этим лучшим людям принадлежал и Гоголь.

Труден и горек был путь писателя, который дерзнул выступить со словом правды, показал безобразие самодержавно-крепостнического режима, «крепкою силою неумолимого резца» дерзнул «выставить» его представителей «выпукло и ярко на всенародные очи», — как писал сам Гоголь. Могучей силой своего смеха Гоголь заклеймил и разоблачил антинародный характер дворянского и буржуазного общества во имя высокого положительного идеала, увиденного им в творческом и прекрасном начале, заложенном в народе.

Суровый и трезвый реализм Гоголя знаменовал новую ступень в развитии критического реализма в русской литературе. Величайшая жизненность и вместе с тем типическая обобщенность образов писателя рождалась из его тесной связи с действительностью, из глубокого проникновения в жизнь народа. В своем творчестве Гоголь продолжил и приумножил лучшие традиции русской литературы — ее связь с жизнью, ее народность, ее благородные передовые идеалы. Фонвизин, Крылов, Грибоедов, Пушкин являлись его предшественниками и учителями. «Наша художественная литература, — указывал М. И. Калинин, — в прошлом была наполнена глубоким социальным содержанием. И это делало нашу литературу народной… Эта литература показывала отрицательные стороны существующего буржуазно-помещичьего мира… Вспомните Гоголя: как он клеймил крепостное, помещичье общество! Вряд ли найдется в мире человек, который сумел бы представить в столь неприглядном виде общество, в котором он жил».[3]

Смелое обличение всего враждебного и чуждого народу во имя благородных и гуманных идеалов, гневный протест против угнетенного и безрадостного положения простых людей характеризуют народность творчества Гоголя. Критика Гоголем современной ему

действительности, при всей непоследовательности и ограниченности его политических воззрений, отражала настроения народных масс. Этим объясняется тесная связь творчества Гоголя с деятельностью Белинского, который глубоко раскрыл демократическую направленность его произведений.

В статье «Еще один поход на демократию» В. И. Ленин, приводя слова Некрасова:

...Придет ли времячко

(Приди, приди, желанное!),

Когда народ не Блюхера

И не милорда глупого,

Белинского и Гоголя

С базара понесет? — писал о том, что «Желанное для одного из старых русских демократов «времячко» пришло». Ленин сочувственно отмечает, что «демократическая книжка» стала доступна широким народным кругам, что эта новая литература была «пропитана сплошь» «теми идеями Белинского и Гоголя, которые делали этих писателей дорогими Некрасову — как и всякому порядочному человеку на Руси...»[4]

Какие же идеи сближали Белинского с Гоголем? Прежде всего идеи отрицания, жестокая критика, разоблачение самодержавно-крепостнического строя, его антинародного эксплуататорского характера. Именно поэтому так высоко оценили творчество Гоголя Белинский и пришедшие вслед за ним представители революционной демократии — Чернышевский, Добролюбов, Некрасов.

Для Белинского Гоголь являлся одним из «великих вождей» своей страны «на пути» ее «сознания, развития, прогресса», ее «надеждой, честью и славой»,[5] — так писал Белинский в зальцбруннском письме к Гоголю, осуждая его «Переписку».

Чернышевский не только назвал целый период в развитии литературы «гоголевским», но и считал Гоголя «отцом русской прозы», «величайшим из русских писателей по значению».[6]

В «Очерках гоголевского периода» Чернышевский указал на великую роль Гоголя как писателя-демократа, писателя, выступившего с обличением господствовавшего строя в защиту трудящихся, эксплуатируемых масс. По цензурным условиям Чернышевский вынужден был говорить об этом, не уточняя своей формулировки в ее политическом плане: «Гоголю многим обязаны те, которые нуждаются в

защите; он стал во главе тех, которые отрицают злое и пошлое. Потому он имел славу возбудить во многих вражду к себе. И только тогда будут все единогласны в похвалах ему, когда исчезнет все пошлое и низкое, против чего он боролся!»[7]

Творческий путь Гоголя следует рассматривать на основе ленинского учения о двух культурах в одной национальной культуре. Своими произведениями Гоголь выражал чаяния народа, его протест против «культуры» господствующих, эксплуататорских классов. Чем ближе и последовательнее подходил Гоголь к пониманию устремлений трудящихся масс, тем острее и обобщеннее была его критика; чем полнее и правдивее раскрывались им отрицательные стороны господствующей крепостнической действительности, тем объективно ближе подходил Гоголь к позициям и взглядам народных масс.

Угнетенное положение народа, крестьянских масс, бедняка-разночинца, «маленького» человека, униженного и обездоленного в самодержавно-крепостническом обществе, в первую очередь привлекает его сочувствие. Через все его произведения проходит противопоставление духовного и морального разложения господствующих верхов и идеала народной жизни, защита простого человека.

Оценки Белинского, Чернышевского, Герцена, Добролюбова заложили основу изучения и понимания творчества Гоголя. Однако позднейшие буржуазные историки литературы игнорировали оценки революционных демократов и всячески старались ослабить и приглушить в произведениях Гоголя их социальную и сатирическую направленность. Одни пытались растворить жгучую антикрепостническую сатиру Гоголя в либеральной фразеологии, подменяя рассмотрение идейной направленности вопросами психологии творчества (Д. Овсянико-Куликовский, Н. Котляревский), другие объявляли, что Гоголь вовсе не знал русской жизни, третьи раздували «трагедию» личности Гоголя, приписывали его произведениям мистический смысл, отрицая гоголевский реализм, истолковывая его творчество с декадентских позиций (В. Розанов, А. Белый и др.).

В советском литературоведении творчество Гоголя далеко не сразу получило правильную оценку. Порочные «концепции» вульгарных социологов превращали писателя то в замаскированного идеолога «среднепоместного» дворянства, то в последовательного защитника феодально-крепостнических порядков. Немало путаницы внесли и формалисты, пытавшиеся рассматривать форму произведений Гоголя в отрыве от содержания. Нередки были случаи и откровенного воскрешения идеалистических взглядов — Гоголь объявлялся идеалистом, а его произведения рассматривались в плане мистических

прозрений, выводились из традиций западноевропейского реакционного романтизма.

Советское литературоведение, освободясь от этих ошибочных и вредных концепций, рассматривает творчество Гоголя на основе марксистско-ленинской методологии. Гоголь как писатель-реалист, как выразитель передовых народных чаяний своей эпохи показан в ряде работ советских литературоведов, появившихся в юбилейном 1952 году и в последующие годы (книги и статьи В. Виноградова, В. Ермилова, М. Храпченко, Ф. Головенченко, С. Машинского и др.). Советские литературоведы в своих работах не отказались от критики ошибок и заблуждений писателя, но в то же время они показали то передовое, подлинно народное, что было в творчестве этого гениального художника слова, восстановив и продолжив традицию революционных демократов.

Величайший художник слова, постигший тайны неисчерпаемого богатства русской речи, Гоголь создал произведения, навсегда вошедшие в русскую и мировую литературу как образцы совершенного словесного мастерства, замечательного слияния высокой идейности и художественной формы. Углубляя завоевания русской литературы предшествовавшего периода, в первую очередь пушкинского реализма, Гоголь в то же время выступал как художник-новатор, прокладывал новые пути, создавал произведения, поражающие своей жизненной мощью и великолепием языковой живописи. Гоголь говорил о «необыкновенной полноте народного ума, умевшего сделать все своим орудием: иронию, насмешку, наглядность, меткость живописного соображения, чтобы составить животрепещущее слово, которое пронимает насквозь природу русского человека, задирая за все ее живое».[8] Этими словами можно охарактеризовать и творческое своеобразие самого писателя, широко и любовно обращавшегося к народным истокам, к неисчерпаемым сокровищам народного слова. Чудесному совершенству художественной формы, неугасимой яркости и богатству языка учились у Гоголя и последующие поколения писателей. Всепобеждающая жизненность и меткость гоголевского юмора, красочная и глубоко национальная словесная живописность его стиля радуют многочисленные поколения читателей, сохраняют навсегда свою художественную силу.

Творец гениальных произведений, Н. В. Гоголь содействовал развитию общественного самосознания своего народа, прославил русскую литературу, внес неоценимый вклад в мировую культуру. Демократический и гуманный пафос его творчества, его страстный протест против угнетения и принижения человека в эксплуататорском обществе, его светлая, оптимистическая вера в народ встретили широчайший отклик во всех странах мира. Художественное слово Гоголя бессмертно. «Его художественные произведения, его

неумирающая сатира служили, служат и будут служить народу», — так писала «Правда» в день столетия со дня смерти великого русского художника слова.

Предлагаемая читателю книга не претендует на исчерпывающее разрешение всех вопросов творчества и мировоззрения писателя. Появившиеся в последнее время статьи и монографии во многом восполнили пробел, который существовал в литературе о Гоголе. Автор данной книги ставит своей целью показать творческий путь писателя в единстве развития его мировоззрения и художественного метода. Биографические факты в книге затронуты лишь в той мере, в какой они необходимы для понимания идейной и творческой эволюции писателя, помогают раскрытию его идейной позиции.

Во второе издание книги внесены некоторые дополнения и изменения, относящиеся преимущественно к характеристике художественного метода Гоголя.

Глава 1

Юношеские годы. «Ганц Кюхельгартен»

1

Детские и юношеские годы Гоголя прошли в обстановке патриотического подъема, явившегося результатом Отечественной войны 1812 года, которая пробудила национальное самосознание, показала могучую силу народа, вызвала к жизни широкое недовольство феодально-полицейским режимом. Война 1812 года содействовала также ускорению кризиса феодально-крепостнического хозяйства, проявлению и обострению буржуазно-капиталистических тенденций в экономическом развитии России. Украина в первую четверть XIX века переживала тот же процесс разложения феодально-крепостного хозяйства и складывания нового капиталистического уклада, что и вся Россия. Почти все крепостное украинское крестьянство работало на барщине, а помещики увеличивали доходность своих имений усилением эксплуатации крепостных и расширением мануфактурных производств (суконных и ткацких), винокурен, кожевенных заводов и т. п. Однако техническая оснащенность крепостного производства была еще очень низкой, благодаря чему и уживались в помещичьем хозяйстве патриархальные и новые капиталистические формы производства.

Усиление крепостнической эксплуатации вызывало особенно сильное возмущение крестьянства, проявившееся в новой волне выступлений против помещиков. Уже в первые десятилетия XIX века происходят, в частности на Украине, многочисленные крестьянские волнения: «… на протяжении 1809–1813 гг. возникло немало случаев «неповиновения и

беспорядков» в Екатеринославской, Таврической и Херсонской губерниях. Наиболее значительными по своей длительности были волнения в имении полтавского помещика Кирьякова (1818 г.): «крестьяне не подчинились приказу барина о переселении их в Херсонскую губернию, не поддались уговорам администрации и, вооружившись кольями, секирами и пиками, убили волостного урядника и ранили 8 понятых. Восстание было жестоко подавлено воинской командой».[9] Еще более широкие волнения крестьян имели место в 1816–1818 годах, в связи с введением военных поселений; в особенности мощный характер приобрело выступление крестьян в Чугуеве в 1819 году, жестоко усмиренное Аракчеевым.

На территории Украины развернулась деятельность тайных организаций декабристов — Южного общества и Общества соединенных славян. Восстание Черниговского полка в 1825 году вызвало поддержку окрестных крестьян, которые приходили из деревень и присоединялись к восставшим. После подавления восстания декабристов в 1826 году в Киевской губернии происходили значительные крестьянские волнения. Такова была обстановка на Украине в годы детства и юности Гоголя.

Николай Васильевич Гоголь родился 20 марта 1809 года (ст. ст.) в местечке Большие Сорочинцы б. Миргородского уезда. Детские годы его прошли в имении отца — селе Васильевке (или Яновщине), Полтавской губернии, неподалеку от Миргорода.

Дед писателя, Афанасий Гоголь-Яновский, по окончании Киевской духовной академии поступил на службу в полковую миргородскую канцелярию.[10] Женившись, он получил за женою хутор, впоследствии названный Васильевкой — по имени отца писателя, Василия Афанасьевича Гоголя. Н. В. Гоголь никогда не придавал особого значения своему дворянскому происхождению. Когда у его матери возникли недоразумения по части доказательств своих дворянских прав, Гоголь в начале 1849 года сообщал ей: «… Впрочем, насчет всего этого не советую вам особенно тревожиться. Всё это сущий вздор. Был бы кусок хлеба, а что в том, столбовой ли дворянин, или просто дворянин, в *шестую* ли книгу, или в *восьмую* записан».

Уже с детских лет Гоголя окружала обстановка, насыщенная горячим интересом к литературе и театру. Его отец В. А. Гоголь-Яновский был одним из первых украинских писателей, автором комедий, написанных на украинском языке. В. А. Гоголь учился в полтавской семинарии, по окончании которой «числился» при малороссийском почтамте «по делам сверх комплекта». Самая служба эта была номинальной, так как Василий Афанасьевич в эти годы мирно занимался хозяйством в своем имении Васильевке. В 1805 году он в чине коллежского асессора вышел в отставку и женился на дочери соседнего помещика — Марии Ивановне Косяровской. Семья Гоголей постепенно разрасталась: вслед за

первенцем «Никошей» родился сын Иван, а затем три дочери — Анна, Елизавета и Ольга.

Василий Афанасьевич являлся своеобразной и характерной фигурой для своего времени. В нем уживалась хозяйственность и практичность с чувствительностью. Воспитанный на сентиментальной литературе карамзинской поры, В. А. Гоголь и в свою семейную жизнь стремился внести черты буколических отношений. Самая переписка родителей Гоголя напоминает нежные заботы друг о друге Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны Товстогубов.[11] Большой любитель садоводства, Василий Афанасьевич строил беседочки, гротики, подыскивал «поэтические» названия каждой аллее: в лесу была даже «долина спокойствия». Среди его бумаг сохранились не только деловые записки и заметки хозяйственного характера, но и стихи и выписки философического порядка о «качествах души».[12]

Однако как автор украинских комедий В. А. Гоголь был далек от этих сентиментально-идиллических штампов. Комедии Гоголя-отца близки были во многом пьесам родоначальника украинского реалистического театра И. П. Котляревского, автора «Наталки-Полтавки» и «Москаля-чаривника». Комедии В. А. Гоголя «Собака-овца» и «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом» рассказывали о забавных проделках ловких и находчивых героев, легко дурачивших и обманывавших простаков и глупцов. Демократический характер комедий Гоголя-отца далек был от салонных произведений карамзинистов, шел от молодой украинской литературы и фольклора. Черпая краски из народного быта, Василий Афанасьевич передавал в своих пьесах реальные черты крестьянской жизни. Искрящиеся лукавым юмором, богатые бытовыми деталями, комедии Гоголя-отца имели большое значение для его сына, который впоследствии, сам обратясь в «Вечерах» к изображению украинской жизни, воспользовался хорошо памятными ему комедиями отца для эпиграфов к «Сорочинской ярмарке».

Васильевка, в которой прошли детские годы писателя, была типичным уголком украинской провинции. Вот описание мест, навсегда памятных Гоголю, сделанное Г. Данилевским, посетившим Васильевку сразу же после смерти писателя: «Широкая поляна над косогором. Справа избы хутора, чистенькие, окрашенные белою и желтою краскою, в тени прелестных садиков; слева левада, род огромного огорода… Церковь между оградою и хутором». Напротив церкви был расположен дом Гоголей: «деревянный дом с красною крышей, в один этаж; направо от него флигель… За домом сад, за садом пруды. За прудами неоглядные равнины украинских степей…»[13]

В. Чаговец, побывавший в Васильевке в 1899 году, оставил ее идиллическое описание: «Длинный, невысокий дом с белыми

колоннами, теснимый с боков развесистыми деревьями, которые закрывали свет своими ветвями, проникающими сквозь открытые окна в комнату. Здесь, на веранде, по вечерам собиралось все многочисленное семейство Гоголей, с тетушками, бабушками, приемышами и приживалками, и за чайным столом тихо беседовали или слушали чей-нибудь рассказ, занимаясь рукодельем; здесь же и наш поэт, сидя на ступеньках и опершись спиною о колонну, любил иногда послушать заунывную песню кобзаря...»[14] Гоголь еще подростком познакомился с жизнью народа, полюбил народные сказки, песни, предания, узнал быт украинской деревни, слушал запомнившиеся ему сатирические «вирши», которые складывали бродившие с «вертепом» бурсаки. В годы детства будущего писателя окружала та среда, которую он с такой полнотой и яркостью показал в повестях «Вечеров» и «Миргорода». На его глазах проходила жизнь усадьбы и деревни, в дом Гоголей съезжались соседние помещики и «полупанки», досужие сплетники и балагуры, запечатленные впоследствии в его повестях.

Как отмечал один из первых биографов Гоголя — П. Кулиш, — украинские помещики средней руки в то время жили патриархально и просто. «Поющие двери, глиняные полы и экипажи, дающие своим звяканьем знать приказчику о приближении господ, — все это должно было быть так и в действительности Гоголева детства, как оно представлено им в жизни старосветских помещиков».[15] Несомненно, что патриархальный домашний уклад сказался и на первых впечатлениях будущего писателя. Однако окружающая действительность уже вносила резкие перемены в жизнь «старосветского» поместья.

Патриархальный уклад все более и более уступал место новым, денежным отношениям, подрывавшим былую замкнутость поместного хозяйства. Большинство мемуаристов и биографов Гоголя всячески подчеркивали и идеализировали черты патриархальности. Материалы из архива Гоголей, их семейная переписка убедительно опровергают эту легенду. Васильевка может служить типичным примером проникновения в крепостное поместье капиталистических тенденций, которые знаменовали начавшийся распад патриархального, барщинного землевладения. В. А. Гоголь всемерно старался приспособить свое хозяйство к требованиям рынка, к условиям денежного оборота. Хлеб, производившийся в Васильевке, перерабатывался на винокурне, скот разводился специально для продажи. В. А. Гоголь организовал в селе четыре ежегодных ярмарки для сбыта сельскохозяйственных продуктов. И все-таки в хозяйстве Гоголей не было главного — денег. Несмотря на свою предприимчивость и мероприятия, направленные на повышение доходов, Гоголи жили скромно, с трудом сводя концы с концами. Характерно письмо В. А. Гоголя к его «благодетелю» Трощинскому: «В

бедности напрасно вы меня упрекаете, она служит пищею души моей… успокойтесь — я до конца жизни моей останусь бедным».[16]

В жизни обитателей Васильевки большое место занимали поездки в Кибинцы, имение Д. П. Трощинского, дальнего родственника Гоголей. В. А. Гоголь на протяжении ряда лет выполнял поручения Трощинского по управлению его поместьями. Последний весьма бесцеремонно пользовался услугами своего скромного родственника, загружая его хлопотами по своим делам. По словам одного из первых биографов Гоголя — П. Кулиша, Кибинцы являлись «украинскими Афинами». В Кибинцах устраивались спектакли, концерты, имелись свой хор певчих, крепостной оркестр и театр, даже свои одописцы, льстиво прославлявшие Трощинского, давались великолепные балы и обеды для окрестных помещиков. Однако это поместье знатного вельможи, находившегося в это время на покое, было не столько «Афинами», сколько огромной крепостной вотчиной.

В Д. П. Трощинском сочетались черты вельможи и сановника, человека, привыкшего к власти и роскоши, с чертами прогрессивного государственного деятеля, отрицательно настроенного по отношению к аракчеевскому режиму. В 1814 году Д. П. Трощинский назначен был министром юстиции, но из-за несогласий с Аракчеевым в 1817 году ушел в отставку. Имя Трощинского было популярно в кругах украинского дворянства и пользовалось авторитетом даже среди деятелей декабристских организаций. «Власть Аракчеева, ссылка Сперанского, неуважение знаменитых генералов и таких сановников, как Мордвинов, Трощинский, — писал в своей автобиографии декабрист В. Ф. Раевский, — сильно тревожили, волновали людей, которые ожидали обновления, улучшений, благоденствия, исцеления тяжелых ран своего отечества…»[17] Этим объясняется, что в глазах Гоголя-подростка Д. П. Трощинский представлялся «просвещенным благодетелем Малороссии», как он называет Трощинского в своих ранних письмах.

Усадьба Трощинского являлась центром украинской дворянской оппозиции, особенно после принятия им должности губернского маршала (предводителя дворянства). В Кибинцах бывали и члены тайных декабристских обществ. Гоголи встречались там с семьей автора «Ябеды», поэта В. Капниста, с которой были близко знакомы. Посещали они и имение Капнистов — Обуховку. В своих воспоминаниях С. В. Капнист свидетельствует о тесных дружеских отношениях между семьями Капнистов и Гоголей.[18] Сыновья В. В. Капниста — Семен Васильевич и Алексей Васильевич — были членами Союза благоденствия. Младший, А. В. Капнист, адъютант генерала Н. Н. Раевского, привлекался по делу о декабристах. С Капнистами в свою очередь тесными узами родства была связана семья Муравьевых-Апостолов, соседей по Обуховке. Матвей и Сергей

Муравьевы-Апостолы являлись одними из деятельнейших членов тайных декабристских организаций. С. И. Муравьев руководил восстанием Черниговского полка. Таким образом, среди многочисленных посетителей Кибинец Гоголь встречал передовых людей, представителей молодого поколения, воодушевленного освободительными идеями.

В Кибинцах имелась обширная библиотека, одна из лучших библиотек того времени, которой постоянно пользовалось семейство Гоголей. «Книгами мы пользовались из библиотеки Трощинского»,[19] — замечает в своих записках М. И. Гоголь. Видное место среди развлечений в Кибинцах занимал театр. Для этого театра и сочинял свои пьесы В. А. Гоголь. В театре в Кибинцах играли крепостные и дворовые люди, но участвовали и «благородные актеры». Выступал на сцене этого театра В. А. Гоголь и даже М. И. Гоголь, которая почти через полвека живо вспоминала о своем участии в этих спектаклях. Одна из посетительниц театра Трощинского — С. В. Скалон — рассказывает: «Так как старик любил в особенности малороссийские пьесы, то их сочинял и устраивал всегда дальний родственник его, Гоголь-Яновский, отец известного Николая Васильевича Гоголя, которого я знала мальчиком десяти лет, всегда серьезным и задумчивым до того, что это чрезвычайно как беспокоило мать его, с которой мы были всегда очень дружны».[20] Как ни заманчива была шумная жизнь и разнообразные развлечения Кибинец, Гоголи предпочитали им свою тихую Васильевку, свой мирный семейный уголок, в котором они не чувствовали неравенства своего положения в поместье знатного вельможи.

Несмотря на то что детские и юношеские годы будущего писателя прошли в обстановке далекой украинской провинции, Гоголь рано приобщился к русской культуре. В родительском доме, в библиотеке Трощинского, а впоследствии в Нежинской гимназии Гоголь знакомился с выдающимися произведениями виднейших русских писателей. Они прививали ему любовь к литературе, оказывали благотворное влияние на его развитие.

2

В. А. Гоголь усиленно заботился о воспитании своих детей, однако недостаток средств не позволял ему дать сыновьям образование, обычное по тому времени в богатых дворянских семьях. Первоначальные знания Гоголь получил у заезжего семинариста. В августе 1818 года будущий писатель вместе с братом Иваном был отвезен в Полтаву и поступил там в первый класс полтавского поветового (уездного) училища. Полтава была неподалеку от Васильевки, и связь с семьей оставалась достаточно прочной. Мальчиков посещали родители и родственники, завязалась оживленная переписка. Родители особенно

обеспокоены были слабым здоровьем «Никоши» и его учебными делами.

Однако пребывание в полтавском училище не могло оставить глубокого следа в подростке, так как преподавание в этом учебном заведении было проникнуто казенной рутиной и мало давало пищи уму и сердцу.

Гоголь проучился в Полтаве несколько больше года. Когда мальчиков взяли на летние каникулы, умер младший брат Иван. Николай некоторое время оставался дома. Василий Афанасьевич, узнав об открытии в Нежине в начале 1821 года нового учебного заведения — Гимназии высших наук князя Безбородко, тотчас же стал наводить справки. По полученным сведениям, Нежинская гимназия представлялась солидным и серьезным учебным заведением, в котором, как указывалось, преподаваться «будут все науки, какие и в университетах преподаются», а окончившие ее получают те же аттестаты и преимущества, что и студенты.[21] Весной 1821 года одиннадцатилетнего Гоголя отвезли в Нежин, и 1 мая после вступительного экзамена он был принят в гимназию.

Гимназия высших наук князя Безбородко в Нежине учреждена была «в особенную пользу образования детей бедных и неимущих дворян Малороссийского края и приготовления их на государственную службу». Нежинская гимназия была единственным высшим учебным заведением для большей части левобережной Украины, однако она не давала какой-либо определенной специальности, подготовляя из дворянской среды кадры для местного чиновничества. Обучение в Гимназии высших наук продолжалось девять лет и делилось по трехлетиям на три курса — низший, средний и высший. Последний, высший курс приравнивался к лицейскому, или университетскому, и имел два отделения — философское и юридическое.

В системе гимназического преподавания философские, юридические и гуманитарные дисциплины занимали главное место. Профессор русской литературы П. Никольский, автор распространенной тогда теории словесности, «реторики», читал историю литературы с классицистических позиций. Пушкина он не признавал и относился враждебно к новым явлениям в литературе. «Вообще научное и литературное воспитание наше делалось, можно сказать, самоучкою, — вспоминал один из бывших студентов. — Профессор словесности Никольский о древних и о западных литературах не имел никакого понятия. В русской литературе он восхищался Херасковым и Сумароковым; Озерова, Батюшкова и Жуковского находил не довольно классическими, а язык и мысли Пушкина тривиальными, признавая, впрочем, некоторую гармонию в его стихах… Шалуны товарищи в 5-м и 6-м классах, обязанные еженедельно данью стихотворения, переписывали, бывало, из журналов и альманахов мелкие

стихотворения Пушкина, Языкова, кн. Вяземского и представляли профессору за свои, хорошо зная, что он современною литературою вовсе не занимался. Профессор торжественно подвергал строгой критике стихотворения эти, изъявлял сожаление, что стих был гладок, а толку мало...»[22]

В программе по литературе и риторике для 6-го класса на 1827 год указан ряд авторов средневековья, античности и русского XVIII века. Эта программа дает представление о том круге знаний, который Гоголь вынес из гимназии: «В шестом классе должно заниматься эстетикою или разбором изящных риторов, каковы: Демосфен, Цицерон, Мурет, Боссюет, Флетье, Массильон, Бурдалу, Феофан Прокопович, Яворский преосвященный, Гедеон, Платон, Анастасий и другие; разбором писателей, каковы: Иерузалем, Фенелон, Томас, Каранчиоли, Бем, Татищев, Эмин, Карамзин и другие; и, наконец, разбором изящных стихотворцев, каковы: Гомер, Гораций, Виргилий, Овидий, Петрарк, Камоэнс, Тасс, Мильтон, Буало, Расин, Попе, Ломоносов, Сумароков, Херасков, Державин, Жуковский и другие; но без дальнейших умствований, умозрений и умоположений».[23] Как характерно это указание об изучении эстетики и литературы «без дальнейших умствований», выражающее то охранительное направление, которое старались придать науке правительственные инстанции. Ведь античные «риторы» и церковные проповедники занимали главное место в изучении эстетики и красноречия. В «разборе» литературных произведений русская литература представлена весьма ограниченным кругом писателей: характерно, что из программы выпала почти вся сатирическая литература XVIII века — Фонвизин, Новиков, Крылов, не говоря уже о Радищеве. Новая западная литература также не была представлена в школьном преподавании. Гимназисты сами дополняли чтением тот круг знаний, который они получали в школе.

Гоголь отрицательно оценивал гимназию при ее первом директоре — Орлае. Но после ухода Орлая, в конце 1826 года, когда направление гимназической жизни определялось группой передовых профессоров во главе с инспектором Н. Г. Белоусовым, отношение Гоголя к гимназии меняется. Именно этот период он называет самым счастливым периодом в Нежинской гимназии высших наук: «... директора у нас нет, — сообщает Гоголь матери в письме от 16 ноября 1826 года, — и желательно, чтобы совсем не было. Пансион наш теперь на самой лучшей степени образования... до какой Орлай никогда не мог достигнуть; и этому всему причина — наш нынешний инспектор; ему обязаны мы своим счастием; стол, одеяние, внутреннее убранство комнат, заведенный порядок, этого всего вы теперь нигде не сыщете, как

только в нашем заведении. Советуйте всем везть сюда детей своих: во всей России они не найдут лучшего».

Нежинская гимназия не получила в жизни Гоголя того значения, какое имел для Пушкина Царскосельский лицей, тем не менее ее роль в становлении взглядов молодого Гоголя была весьма значительна. Наряду с теневыми сторонами, рутинерством и схоластикой школьного преподавания в гимназию проникали и новые, передовые веяния, благотворно влиявшие на развитие будущего писателя. И в Нежинской гимназии высших наук нашлись люди, стоявшие на уровне передовых взглядов своего времени. Обязанности директора с конца 1826 года более двух лет выполнял профессор математики и естественных наук Шаполинский. По словам одного из учеников лицея, П. Редкина, вокруг Шаполинского и Белоусова группировался кружок, к которому принадлежали «люди благородные, умные и сведущие» — Ландражин, Зингер, Соловьев, пользовавшиеся «любовью и популярностью среди учащихся».[24] В противоположном лагере находились реакционные профессора во главе с Билевичем.

На два лагеря делились и ученики гимназии: на привилегированную группу из богатых дворян и на детей менее состоятельных родителей. Богатые «аристократы» среди гимназистов не жаловали Гоголя. Школьное прозвище — «таинственный Карла», — по свидетельству А. Данилевского, дано было Гоголю потому, что он держался особняком от аристократической группки гимназистов.[25] Не только сознание своего неравноправного положения среди привилегированных учеников, но и постоянная внутренняя углубленность, стремление к заранее поставленной возвышенной цели отделяли юношу от его гимназических товарищей. В письме к дяде Петру Косяровскому от 3 октября 1827 года Гоголь признается: «Недоверчивый ни к кому, скрытный, я никому не поверял своих тайных помышлений, не делал ничего, что бы могло выявить глубь души моей». Тяжело пережил юноша смерть отца, умершего в апреле 1825 года, потеряв в нем «вернейшего друга», «всего драгоценного» «сердцу» (письмо к матери от 23 апреля 1825 года). Со смертью отца материальные затруднения семьи еще более возросли, и Гоголь за все свое пребывание в гимназии постоянно испытывает нужду в деньгах даже для самых незначительных и необходимых расходов.

Насколько Гоголь выделялся по всему своему облику и привычкам среди сынков богатых аристократических семей, свидетельствуют записки В. И. Любича-Романовича, учившегося в одном классе с будущим писателем. Любич-Романович даже спустя много лет не мог простить Гоголю его незнатного происхождения и простых, деревенских привычек: «Привычка держать себя просто в отношении пищи, — рассказывает он, — у себя дома, в деревне, где он получил первоначальное воспитание, не покидала его и в Нежине, во время

жизни среди людей, более его избалованных… Это все вместе взятое никогда в нас более ничего не вызывало по отношению к Гоголю, как лишь одно отвращение… От природы впечатлительный, он понимал это наше отношение к нему как признак столичной кичливости детей аристократов и потому сам по-своему игнорировал нас, знать не хотел… Он искал сближения лишь с людьми, себе равными, например со своим «дядькою», прислугою вообще и с базарными торговцами на рынке Нежина в особенности».[26] Любич-Романович с раздражением отмечает его пристрастие к народу, к «мужикам», рассказывая о том, что Гоголь во время посещения гимназистами церкви «ставил мужиков впереди» или давал крестьянину деньги на свечку, с тем чтобы тот мог пройти и поставить ее по своему желанию: «… он только того и хотел, чтобы мужик потерся своим зипуном о блестящие мундиры и попачкал бы их своей пыльцой».[27] О горячем интересе Гоголя к народной жизни свидетельствует и другой соученик его по гимназии Н. Артынов, рассказывая, что Гоголь постоянно ходил в Матерки — предместье Нежина: «Гоголь имел там много знакомых между крестьянами. Когда у кого из них бывала свадьба или другое что, или когда просто выгадывался погодливый праздничный день, то Гоголь уж непременно был там».[28]

Свидетельством раннего интереса молодого Гоголя к народному творчеству может служить начатая им еще в 1826 году в Нежинской гимназии «Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия». Основное место в этой «Книге всякой всячины» занимают записи фольклора, выписки из исторических документов, научных статей. Так, в ней найдем и «Виршу, говоренную гетману Потемкину запорожцами», и указ гетмана Скоропадского, и выписку из статьи «Распространение диких дерев и кустов в Европе», и записи отрывков из «Энеиды» Котляревского, и тексты народных украинских пословиц. «Книга всякой всячины», несомненно, пополнялась на протяжении ряда лет уже и после окончания Гоголем гимназии. Многое из ее материалов было впоследствии использовано им в «Вечерах на хуторе» и даже в «Миргороде». Но самое возникновение ее в 1826 году убедительно свидетельствует о том, как рано сложились литературные интересы будущего писателя, как настойчиво и сознательно производилось собирание им фольклорных материалов, оказавшихся столь необходимыми ему в его литературной работе. В частности, в «Книге всякой всячины» имеются записи фольклорных материалов, положенных в основу первой повести Гоголя — «Вечер накануне Ивана Купала». Большое место в этой книге занимают этнографические сведения о быте украинского крестьянства, записи поверий, свадебного обряда, загадок, блюд и т. п. Записывал Гоголь и украинские слова, выясняя их происхождение и родственные связи с русским и вообще славянскими языками. Помимо использования печатных источников, прежде всего словариков из сборников украинских песен Цертелева

(1819) и Максимовича (1827), Гоголь многие записи этнографических и языковых материалов сделал самостоятельно, пользуясь своими наблюдениями.

Этот настойчивый интерес к этнографии, к украинской старине и фольклору, так рано проявившийся у Гоголя, сочетался с горячим увлечением литературой и театром. То, чего не давали школьные занятия, восполняли сами гимназисты, которые внимательно следили за всем новым, что появлялось в литературе. По словам школьного приятеля Гоголя, А. С. Данилевского, гимназисты организовали чтение той новой, живой литературы, которая воспитывала их в духе передовых стремлений своего времени. Первое место в этих чтениях принадлежало Пушкину. «Мы выписывали с ним (то есть с Гоголем. — *Н. С.*) и с Прокоповичем журналы, альманахи, — вспоминает Данилевский. — Мы собирались втроем и читали «Онегина» Пушкина, который тогда выходил по главам. Гоголь уже тогда восхищался Пушкиным. Это была тогда еще контрабанда; для нашего профессора словесности Никольского даже Державин был новый человек».[29] Один из надзирателей пансиона в донесении по начальству от 16 апреля 1827 года сообщал, что «пансионеры начинают читать непозволенные книги; в классах, при задаваемых им вопросах, оказываются занятыми не столько учением, сколько выучиванием театральных ролей».[30]

Литература занимала главное место среди интересов гимназистов, многие из которых и сами выступали на этом поприще: «В ту пору литература процветала в нашей гимназии, — записал в своем дневнике один из соучеников Гоголя, — и уже проявлялись таланты товарищей моих: Гоголя, Кукольника, Николая Прокоповича, Данилевского, Родзянко и других...»[31] В рапорте от 25 октября 1826 года сообщалось, что «некоторые воспитанники пансиона, скрываясь от начальства, пишут стихи, не показывающие чистой нравственности, и читают их между собою». Из этого же рапорта явствует, что к числу «безнравственных» книг и стихов гимназическое начальство относило «сочинения Александра Пушкина и других подобных». А к рапорту инспектора от 14 ноября того же 1826 года был приложен отрывок рукописной оды Пушкина «На свободу» (то есть «Вольность»).[32] Следует напомнить, что распространение и даже чтение пушкинской оды «Вольность» и свободолюбивых стихов Пушкина, Рылеева и др. в 1826 году приравнивалось к политическому преступлению, и тогда станет ясным смысл подобных доносов, характеризовавших атмосферу, царившую в Гимназии высших наук!

Интерес Гоголя к литературе и искусству сказался и в страстном собирании книг, для покупки которых он нередко был вынужден идти на лишения. В письмах к матери (от 6 апреля 1827 года) он сообщает: «Я отказываю себе даже в самых крайних нуждах, с тем чтобы иметь хотя

малейшую возможность поддержать себя в таком состоянии, в каком нахожусь, чтобы иметь возможность удовлетворить моей жажде видеть и чувствовать *прекрасное*. Для него-то я с трудом величайшим собираю все годовое свое жалованье, откладывая малую часть на нужнейшие издержки. За Шиллера, которого я выписал из Лемберга, дал я 40 рублей: деньги весьма немаловажные по моему состоянию; но я награжден с излишком и теперь несколько часов в день провожу с величайшею приятностью. Не забываю также и русских и выписываю что только выходит самого отличного». Интерес к Шиллеру соответствовал тем вольнолюбивым мечтаниям, которые захватывают юного Гоголя и сказались в его письмах тех лет. С творчеством великого немецкого писателя знакомили студентов и лекции по немецкой словесности профессора Зингера. Один из соучеников Гоголя пишет в своих воспоминаниях: «Зингер открыл нам новый, живоносный родник истинной поэзии. Любовь к человечеству, составляющая поэтический элемент творений Шиллера, по свойству своему прилипчивая, быстро привилась и к нам — и много способствовала развитию характера многих».[33] Чтение Шиллера, благородный протестующий пафос его произведений произвели, несомненно, большое впечатление на Гоголя-гимназиста.

Но, конечно, на первом месте стояла русская литература, представленная в двадцатых годах, кроме Пушкина, преимущественно романтическими произведениями Бестужева-Марлинского, Н. Полевого, В. Ф. Одоевского, стихами Жуковского, Козлова и др., которые заполняли тогдашние журналы и альманахи. Проводником передовых веяний и идей был в те годы такой журнал, как «Московский телеграф», вносивший новые представления о литературе и в кругозор нежинских студентов. Это увлечение романтической литературой нашло свое отражение и в первых литературных опытах Гоголя. Друг детства Гоголя, Н. Я. Прокопович, сохранил воспоминание о том, как Гоголь еще в одном из первых классов гимназии читал ему наизусть свою стихотворную балладу под заглавием «Две рыбки». «В ней под двумя рыбками он изобразил судьбу свою и своего брата — очень трогательно». Сохранилось предание и еще об одном ученическом произведении Гоголя — о трагедии «Разбойники», написанной пятистопным ямбом[34] в романтическом духе, уже по самому своему названию заставляющей вспомнить о Шиллере.

В своих первых литературных опытах Гоголь хотя и следовал тогдашней романтической моде, но уже и в то время проявил сатирическую жилку, интерес к реальной жизни. По свидетельству его сотоварища по гимназии Г. Высоцкого, Гоголь написал в эти годы не дошедшую до нас сатиру на жителей города Нежина, под заглавием: «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан», которая знаменовала уже пробудившееся в нем юмористическое дарование. «Для этого он взял несколько

торжественных случаев, при которых то или другое сословие наиболее выказывало характеристические черты свои, и по этим случаям разделил свое сочинение на следующие отделы: 1) «Освящение Церкви на Греческом кладбище», 2) «Выбор в Греческий Магистрат», 3) «Всеядная Ярмарка», 4) «Обед у Предводителя (Дворянства) П.», 5) «Роспуск и Съезд Студентов».[35]

Деятельное участие принимал Гоголь и в издании гимназических рукописных журналов. По словам биографа, «Гоголь хлопотал изо всех сил, чтоб придать своему изданию наружность печатной книги, и просиживал ночи, разрисовывая заглавный листок, на котором красовалось название журнала «Звезда». Все это делалось, разумеется, украдкою от товарищей, которые не прежде должны были узнать содержание книжки, как по ее выходе из редакции. Наконец первого числа месяца книжка журнала выходила в свет. Издатель брал иногда на себя труд читать вслух свои или чужие статьи. Все внимало и восхищалось. В «Звезде», между прочим, помещена была повесть Гоголя «Братья Твердиславичи» (подражание повестям, появлявшимся в тогдашних современных альманахах) и разные его стихотворения. Все это написано было так называемым «высоким» слогом, из-за которого бились и все сотрудники редактора».[36]

Следует указать также и на интерес юного Гоголя к точным наукам. В 1827 году он выписывает «Математическую энциклопедию» Перевощикова и с похвалой сообщает о ней П. П. Косяровскому, как о книге «прекрасной» «по вмещению в себе новых истин и новейших открытий, изысканий и исчислений». С увлечением занимался он в эти годы также рисованием. Ко всему этому необходимо прибавить еще театральные увлечения Гоголя-гимназиста.

В жизни Нежинской гимназии школьные спектакли, устраивавшиеся на праздниках, занимали особенно большое место. Организатором, душой этих школьных постановок был Гоголь. На сцене нежинского гимназического театра ставились и бытовые комедии из украинской жизни на украинском языке. Театральные представления особенно широкий размах получили в зимние каникулы 1827 года, при Белоусове и Шаполинском, поощрявших это увлечение гимназистов. В письме к матери от 26 февраля 1827 года Гоголь сообщает: «Масленицу... всю неделю веселились без устали. Четыре дня сряду был у нас театр, и, к чести нашей, признали единогласно, что из провинциальных театров ни один не годится против нашего. Правда, играли все прекрасно. Две французские пиесы, соч. Мольера и Флориана, одну немецкую, соч. Коцебу, русские: «Недоросль», соч. Фонвизина, «Неудачный примиритель» Княжнина, «Лукавин» Писарева и «Береговое право», соч. Коцебу. Декорации были отличные, освещение великолепное, посетителей много и все приезжие, и все с отличным вкусом. Музыка

тоже состояла из наших: восемнадцать увертюр Россини, Вебера и других были разыграны превосходно!»[37]

Гоголь был не только главным вдохновителем театральных постановок, их режиссером, декоратором, костюмером, но и артистом-исполнителем. Об его актерском таланте, остроумном и блестящем исполнении комических, бытовых ролей единодушно рассказывают сотоварищи Гоголя по гимназии, на всю жизнь запомнившие нежинские спектакли. «Играли мы, — вспоминает К. Базили, — трагедии Озерова, «Эдипа» и «Фингала», водевили, какую-то малороссийскую пьесу, сочиненную тогда же Гоголем, от которой публика надрывалась со смеху. Но удачнее всего давалась у нас комедия Фонвизина «Недоросль». Видал я эту пьесу и в Москве и в Петербурге, но сохранил всегда то убеждение, что ни одной актрисе не удавалась роль Простаковой так хорошо, как играл эту роль шестнадцатилетний тогда Гоголь».[38]

Театральные представления послужили поводом и для ожесточенных нападок реакционной части профессоров, видевшей в них проявление вольнодумства учащихся и нарушение казенной рутины. Никольский представил 16 апреля 1827 года длиннейший рапорт, в котором требовал запрещения театральных представлений и указывал на «вред», ими приносимый. Он особенно негодовал, что пьесы, шедшие на школьной сцене, выбирались независимо от гимназического начальства и ставились с «собственными дополнениями». Другой реакционный профессор — Билевич спровоцировал скандал, пытаясь помешать устройству спектаклей. Застав Гоголя с товарищами закрывшимися в зале, где они готовили спектакль, Билевич усмотрел в этом бунтарский поступок и писал о Гоголе в своем рапорте от 2 октября 1827 года, что тот «… вместо должного вины своей сознания начал с необыкновенною дерзостью отвечать мне разные свои суждения, и притом более чем позволяли ученические границы благопристойности».[39] «Дерзость», так поразившая Билевича, характеризует не только горячее увлечение Гоголя театром, но и независимость его поведения.

3

Годы, проведенные Гоголем в Нежинской гимназии высших наук, — это годы, отмеченные большими политическими событиями. Деятельность декабристов, их героический подвиг 14 декабря 1825 года — широко всколыхнули общественную атмосферу. Разгром декабристов на Сенатской площади не смог предотвратить дальнейшего распространения передовых идей, оппозиции реакционному режиму, сказавшейся в тех подспудных проявлениях вольнолюбивых настроений, которые не миновали и Нежинскую гимназию. Гимназисты заучивали стихи Кондратия Рылеева, «касающиеся до призывания к свободе», «держали у себя сочинения Александра Пушкина и других подобных», как сообщали доносы многочисленных соглядатаев. Между

учащимися ходили списки революционной оды Пушкина «Вольность», они читали книги Вольтера, Руссо, Монтескье, вели дружеские беседы и «особенные разговоры» с Белоусовым и другими передовыми педагогами.

Но особенно важны для понимания атмосферы, господствовавшей в Нежинской гимназии, события, разыгравшиеся в 1827–1829 годах, раскрывающие те настроения, которые, несомненно, уже и раньше владели умами передовой части профессоров и учащихся. Дело о «вольнодумстве» в Нежинской гимназии возникло в годы, непосредственно следовавшие за подавлением восстания декабристов, когда всякое проявление свободолюбивых взглядов со всей жестокостью пресекалось и каралось реакцией. Этим объясняется и та политическая острота, которую оно приобрело.

«Дело» началось с обвинения Белоусова в том, что лекции по естественному праву он читает в вольнодумном духе. В заявлении реакционера профессора Билевича от 7 мая 1827 года указывалось, что он «приметил у некоторых учеников некоторые основания вольнодумства», происходившие «от заблуждения в основаниях права естественного», которое Белоусов, по словам Билевича, читал не по «системе де Мартина», как было утверждено попечителем, а по собственным записям в нежелательном духе.[40] Белоусову и другим преподавателям ставились в вину «преступные в политическом отношении выражения», а также то обстоятельство, что лекции часто заменялись «рассуждениями политическими», а ученики знакомились с сочинениями Вольтера, Гельвеция, Монтескье и других «опасных», с точки зрения гимназического начальства, писателей.[41] При расследовании выяснилось, что еще в ноябре 1825 года «некоторые пансионеры», по свидетельству доносчика Н. Н. Маслянникова, говорили, что в России будут перемены «хуже французской революции». Маслянников привел имена учеников гимназии, которые накануне восстания декабристов таинственно перешептывались, сообщали друг другу слухи о предстоящих в России переменах и при этом распевали песню:

О боже, коль ты еси,

Всех царей с грязью меси,

Мишу, Машу, Колю и Сашу

На кол посади.[42]

Среди воспитанников, распевавших эту «возмутительную песню» о царских «особах», Маслянников назвал ближайших друзей Гоголя — А. С. Данилевского и Н. Я. Прокоповича.[43] Несомненно, что и сам Гоголь был знаком с подобными песнями.

В затеянное начальством следствие были втянуты и учащиеся, которые оказались вынужденными давать свои показания о профессорах. Гоголь был всецело на стороне Белоусова, давая показания в его пользу. Он и впоследствии с исключительной теплотой относился к этому свободомыслящему, передовому профессору. В письме к своему школьному другу Г. И. Высоцкому от 19 марта 1827 года он так характеризует Белоусова: «Я не знаю, можно ли достойно выхвалить этого редкого человека. Он обходится со всеми нами совершенно как с друзьями своими, заступается за нас против притязаний конференции нашей и профессоров-школяров. И, признаюсь, ежели бы не он, то у меня недостало бы терпения здесь окончить курс».

«Дело о вольнодумстве» Белоусова и других передовых профессоров Нежинской гимназии высших наук первоначально не выходило за пределы гимназии. Исполнявший обязанности директора Шаполинский принял сторону Белоусова и всячески старался прекратить это дело. Но с прибытием в октябре 1827 года в гимназию нового директора — Ясновского, дело о «вольнодумстве» приобрело политический характер и получило широкую огласку, привлекши внимание харьковского попечителя и прочих официальных инстанций.

О тех взглядах, которые развивал Белоусов на своих лекциях по естественному праву, мы можем судить как по показаниям и свидетельствам гимназистов, слушавших эти лекции, так и по их кратким записям. Тетрадь Н. Кукольника, отобранная у него во время следствия по «делу», была, согласно его показанию, переписана с тетради Гоголя, которая «писана по диктовке с тетрадок профессора Белоусова». Новый директор гимназии Ясновский, ознакомившись с этой тетрадью, отмечал в своем донесении, что она была «наполнена мнениями и правилами пагубными». Касаясь самого существа лекций Белоусова, Ясновский с негодованием сообщал, что в них «обманчивым мудрованием оскорбляется и ослабляется и вся святая вера, внушающая людям все гражданские добродетели… вера смешивается с этикой, дабы на место их под именем права естественного поставить всякое нечестие…»[44]

Необходимо учитывать, что в записи лекций по естественному праву учащиеся включали и свои собственные замечания и дополнения, связанные с кругом их чтения. В перечне книг, приведенном в показаниях, следует отметить «1) Dictionnaire philosophique par Voltaire, 2) Contract social de J.-J. Rousseau, 3) Emman. Kant «Zum ewigen Frieden», 4) «L’harmonie du monde», 5) «L’esprit des lois» par Montesquieu… 6) писанные пансионером Высоцким замечания из Ж.-Ж. Руссо и Гюма».[45] Этот круг чтения, как и содержание лекций Белоусова, во многом помогает уточнить интересы и занятия Гоголя естественным

правом, о которых он сообщал П. П. Косяровскому в своем письме от 3 октября 1827 года.

В «деле о вольнодумстве» приведено и показание самого Гоголя: «1827 года, ноября 3-го дня, ученик 9-го класса Николай Яновский, 19 лет, призван будучи в конференцию, показания Новохацкого подтвердил в том, что он тетрадь истории естественного права и самое естественное право отдал в пользование Кукольнику; сверх того, Яновский добавил, что объяснения о различии права и этики проф. Белоусов делал по книге».[46] Таким образом, Гоголь подтвердил свое участие в записках по естественному праву, отобранных у Кукольника, и вместе с тем стремился дать благоприятные показания о проф. Белоусове, свидетельствуя, что тот читал «по книге», то есть по утвержденному начальством учебному руководству.

Ясновский нашел в лекциях Белоусова проповедь свободомыслия и революционных идей, указывая, что «вымышленное» Белоусовым «внеобщественное состояние названо естественным и все произвольные и ложные следствия, выводимые из оного вымысла, законами естественными для ослепления простых и неопытных людей». Из этих обвинений Ясновского особенно ясно видно, какой круг идей в лекциях Белоусова возбуждал страх и негодование реакционных кругов, напуганных недавним восстанием декабристов. «Все возмутители общественного порядка, мира и благоденствия обещали прельщенному ими народу сие блаженное внеобщественное состояние, но для достижения оного сперва устремляли его на опровержение законных властей»,[47] — заключал свой донос Ясновский. На самом же деле Белоусов отнюдь не был революционером, но его общественные и философские взгляды, развивавшиеся им в лекциях по «естественному праву», во многом имели прогрессивный характер, идя в разрез с казенными охранительными «теориями» права, базировавшимися на религиозно-церковных догматах. Идея «ненарушимости лица», свободы личности и ее прав являлась глубоко прогрессивной в обстановке полицейского режима николаевской монархии. Оттого ее с таким негодованием осудил в своем отзыве-доносе и гимназический протоиерей Волынский, указывая, что «ежели человек, имея право на свое лицо, имеет право быть так, как здесь сказано», то это ведет к отрицанию «всякого повиновения закону» и к «заблуждениям материализма».[48]

В той же тетради лекций Белоусова имеется и развитие этого положения о личной свободе: «Членам гражданского общества, — учил Белоусов, — поскольку они суть таковые, принадлежит гражданская законная свобода, то есть всякий должен иметь особенную область свободы, внутри коей он может приводить в действие свои права без всякого препятствия от других…»[49] Требование гражданских прав и равенства

перед законом являлось по существу направленным против бесправия, господствовавшего в царской России, и крепостного права, узаконившего бесправие крепостного крестьянина. Хотя в лекциях Белоусова таких выводов не делалось, а самые суждения его носили отвлеченно-теоретический и непоследовательный характер, но сама общественная атмосфера, накаленная событиями 14 декабря, придавала этим отвлеченным суждениям резкий резонанс.

Взгляды Белоусова были близки к тем, которые развивал в Царскосельском лицее наставник Пушкина, профессор нравственных и политических наук А. П. Куницын, автор книги «Право естественное» (1818), несомненно известной Белоусову. Развивая теорию «общественного договора», на основе которого народ предоставляет право власти царю, Куницын признавал и право народа на расторжение этого договора, в случае если царь становится деспотом, тираном. В своем «Праве естественном» Куницын писал: «Человек имеет право на все деяния и состояния, при которых свобода других людей по общему закону разума сохранена быть может».[50] Лекции Куницына о естественных правах человека, о законности власти, о деспотизме имели прогрессивное значение. На этих идеях воспитывались Пушкин и его друзья декабристы. Провозглашение свободы человеческой личности, равноправных «естественных» отношений между людьми, «служения» во имя блага человечества — несомненно, оказало воздействие и на молодого Гоголя.

Белоусов не только теоретически обосновывал право защиты общества от деспотической тирании. По показаниям ряда учащихся, с особенной настойчивостью допрашивавшихся следственной комиссией, Белоусов говорил и о праве на свержение и даже казнь самодержавного деспота. Так, Николай Котляревский, подтверждая показания других учеников, рассказывал, что сам он слышал, как Белоусов, «говоря о верховной власти, обратился к ученикам и спросил: «Если представитель народа — государь подл и во зло употребляет вверенную ему от народа власть, то что с ним должно делать?» И когда ученики молчали, то профессор сказал, что можно такого государя — низвергнуть, убить».[51] Директор в своем донесении указывал, что слова Белоусова о царе «могли слышать» учащиеся 7-го класса (в том числе и Гоголь). Царский чиновник Адеркас, посланный для расследования «дела о вольнодумстве» в Нежинской гимназии, в докладе министру, останавливаясь на фактах проникновения вольнодумных идей и мнений в гимназию, сообщал: «Должно думать, что замышлявшие в ту пору ниспровержение всеобщего порядка успели сообщить подобные мысли и сочинения воспитанникам сей гимназии при отлучках сих последних на каникулы и на праздники в домы своих родственников».[52]

Более полугода продолжалось следствие, после окончания которого материалы расследования посланы были в Петербург. Обвинение Белоусова вырастало уже в большое политическое дело о «мнениях, противных вере, государственному устройству и нравственности», высказываемых на лекциях рядом профессоров — Ландражином, Шаполинским и др. В мае 1828 года ученики были подвергнуты новому допросу, и у многих угрозами и репрессиями вынудили на этот раз показания, уличавшие Белоусова и других преподавателей в сеянии опасных мыслей и взглядов. Дело кончилось лишь осенью 1830 года удалением из гимназии Белоусова, Шаполинского с лишением их права преподавания и высылкой за границу Ландражина и Зингера.[53] По предложению Адеркаса, для искоренения «неблагомыслия» среди учащихся были введены строгие меры.

Если вспомнить сунгуровское дело в Московском университете, студенческий кружок Белинского, кружок Герцена и Огарева в самом начале 30-х годов, то история о «вольнодумстве» преподавателей и студентов Гимназии высших наук станет одним из звеньев общей цепи проявлений передовой мысли, не убитой и не растоптанной на Сенатской площади 14 декабря. Не следует, конечно, преувеличивать значение «дела о вольнодумстве» в Нежинской гимназии и роли Белоусова, который отнюдь не возвышался ни до республиканских взглядов декабристов, ни до демократических настроений участников кружка Сунгурова. Однако несомненно, что вся история с расследованием «дела о вольнодумстве» в Гимназии высших наук оказала большое влияние на Гоголя, внушив ему отвращение и ненависть к реакционным чиновникам, пытавшимся задушить те здоровые и смелые всходы живой мысли, которые появились в среде гимназистов. Этим объясняется и резкий отзыв Гоголя о Нежинской гимназии в его письме к матери от 1 марта 1828 года, то есть незадолго до окончания курса. «Я не говорил никогда, — писал Гоголь, — что утерял целые шесть лет даром, скажу только, что нужно удивляться, что я в этом глупом заведении мог столько узнать еще...»

«Дело о вольнодумстве» лучше всего свидетельствует о том, насколько ошибочно традиционное представление, внушенное буржуазной историографией, о том, что Нежинская гимназия была целиком бесцветным и тусклым периодом в жизни писателя. В гимназические стены проникали свободолюбивые стихи Пушкина и декабристов, новые идеи и мысли, всколыхнувшие рутину и плесень затхлой провинциальной жизни нежинских существователей.

Лекции Белоусова, чтение книг, содержавших передовые идеи того времени, наконец самое «дело о вольнодумстве», разоблачавшее грязные происки реакционных педагогов, — все это во многом определило взгляды Гоголя, его стремление к благородным и

справедливым идеалам, к службе «на благо человечества». Мысль о будущем, о своем призвании неразрывно слита у молодого человека с мечтой о службе государству, о том положительном гражданском идеале, который уже, хотя и смутно, сложился в его душе. Жажда прекрасного, стремление найти выход из тусклой обывательской обстановки захватывает Гоголя еще в его гимназические годы. С горечью он писал из Нежина в 1827 году одному из своих гимназических товарищей — Г. И. Высоцкому: «… Как тяжко быть зарыту вместе с созданьями низкой неизвестности в безмолвие мертвое! Ты знаешь всех наших существователей, всех населивших Нежин. Они задавили корою своей земности, ничтожного самодоволия высокое назначение человека. И между этими существователями я должен пресмыкаться…»

Впоследствии в «Авторской исповеди» Гоголь, вспоминая свои гимназические годы, писал: «… когда я стал задумываться о моем будущем (а задумываться о будущем я начал рано, в те поры, когда все мои сверстники думали еще об играх), мысль о писателе мне никогда не всходила на ум, хотя мне всегда казалось, что я сделаюсь человеком известным, что меня ожидает просторный круг действий и что я сделаю даже что-то для общего добра. Я думал просто, что я выслужусь, и все это доставит служба государственная». Конечно, это позднее признание Гоголя может быть принято с оговорками, так как его раннее обращение к литературе свидетельствовало, что и это поприще «всходило» уже ему «на ум» в гимназические годы. Поиски смысла жизни, служение «для счастья граждан», жажда деятельности, которая могла бы осуществить эти возвышенные мечты и идеалы, — вот что определяло настроения юного Гоголя. В письме от 24 марта 1827 года он с горячностью сообщает матери о том, что «испытует» «свои силы для поднятия труда важного, благородного на пользу отечества, для счастья граждан, для блага жизни подобных…» Мысль о будущем, о приложении своих сил после окончания гимназии особенно остро волнует Гоголя. Он перебирает в уме «все состояния, все должности в государстве», с тем чтобы определить свое призвание, найти такую службу, где он может стать «истинно полезен для человечества», и останавливается «на юстиции». В письме от 3 октября 1827 года к своему родственнику П. П. Косяровскому Гоголь торжественно клянется «ни одной минуты короткой жизни своей не утерять, не сделав блага».

«Еще с самых времен прошлых, — сообщал Гоголь в том же письме, — с самых лет почти непонимания я пламенел неугасимою ревностью сделать жизнь свою нужною для блага государства, я кипел принести хотя малейшую пользу… Холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что, может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом, — быть в мире и не означить своего существования — это было для меня ужасно. Я перебирал в уме все состояния, все должности в государстве и остановился на одном. На

юстиции. — Я видел, что здесь работы будет более всего, что здесь только я могу быть благодеянием; здесь только буду истинно полезен для человечества». Гоголь говорит при этом с юношеским негодованием об одной из отличительных черт тогдашнего строя — о «неправосудии»: «Неправосудие, величайшее в свете несчастие, более всего разрывало мое сердце». Протест Гоголя против социальной несправедливости выражается здесь в довольно отвлеченной форме, но он достаточно ясно передает неудовлетворенность будущего писателя окружающей его обстановкой. Существенно и то, что Гоголь ссылается на свое изучение «права естественного», тем самым косвенно подтверждая влияние, оказанное на него лекциями профессора Белоусова. Эти признания свидетельствуют об интенсивной внутренней работе Гоголя над собой. Он готовит себя к деятельности на поприще общественного служения, он полон планов будущего, уверен в своем призвании принести пользу обществу, государству.

Выполнение всех этих планов связано прежде всего с Петербургом, в котором, по мнению Гоголя, он получит возможность осуществить свои мечты о служении родине.

Наконец наступил день окончания Нежинской гимназии высших наук. В июне 1828 года Гоголь возвратился в Васильевку, где пробыл до конца декабря. Пребывание в Васильевке на этот раз не доставило радости. Гоголь увлечен планами своей будущей жизни, стремится в Петербург и в то же время с огорчением видит расстройство домашних дел. Будущее в Петербурге еще смутно рисуется Гоголю, но он полон сил и желания начать новую жизнь, жить не так, как живут в Васильевке и вокруг нее. Он стремится к деятельности, посвященной обществу, мечтает принести пользу человечеству. С. В. Капнист в своих воспоминаниях рассказывает, что, «ехавши в Петербург, он (то есть Гоголь. — *Н. С.*) заехал к нам, и, прощаясь со мною, он удивил меня следующими словами: «Прощайте, Софья Васильевна! Вы или ничего обо мне не услышите, или услышите что-нибудь очень хорошее».[54]

4

Первые литературные опыты Гоголя относятся еще ко времени его пребывания в Нежинской гимназии. В это время он пробует свои силы преимущественно в поэзии.

По свидетельству близких друзей Гоголя, первым его дебютом было стихотворение «Италия», помещенное без подписи в мартовской книге журнала «Сын отечества» за 1829 год, возможно являвшееся одним из первоначальных фрагментов «Ганца Кюхельгартена». Это стихотворение существенно не только как свидетельство об увлечении молодого Гоголя поэзией, но и как страница юношеской биографии писателя, его протеста против «мира холодной суеты». В стихотворных

опытах Гоголя возникает та лирическая струя, которая в дальнейшем широко скажется в его прозе.

Юношеские мечтания Гоголя нашли выражение в его раннем, дошедшем до нас, поэтическом произведении — поэме «Ганц Кюхельгартен». Можно с уверенностью предположить, что эта поэма писалась в последние годы пребывания Гоголя в гимназии, так как она отражала настроения, высказанные в письмах 1827–1828 годов (к П. П. Косяровскому, Г. И. Высоцкому), а окончательно завершена и дополнена была в начале 1829 года уже в Петербурге. Возлагая на поэму большие надежды, Гоголь издал ее в июне 1829 года, вскоре после приезда в Петербург, под псевдонимом «В. Алов» и с предисловием, в котором сообщал, что это произведение «восемнадцатилетней юности» автора, указав дату написания поэмы — 1827 год.

«Ганц Кюхельгартен» свидетельствует о еще не оформившихся взглядах и неотчетливости направления первых литературных опытов молодого писателя. Эта поэма-идиллия характеризует идейные позиции Гоголя периода его переезда в Петербург, приоткрывая его романтическую настроенность, мечты о благе человечества и в то же время его разочарование в их осуществимости.

В начале поэмы герой ее Ганц Кюхельгартен стремится свершить подвиги для счастья человечества. Он не может примириться с бездумным и спокойным мещанским довольством, его влечет мечта о подвиге. Ганц покидает милый его сердцу «уютный домик пастора», любимую им Луизу, дочку пастора, — во имя поисков славы, во имя мечты о каком-то высоком призвании:

Все решено. Теперь ужели

Мне здесь душою погибать?

И не узнать иной мне цели?

И цели лучшей не сыскать?

Себя обречь бесславью в жертву?

При жизни быть для мира мертву?

Поэма выразила неудовлетворенность Гоголя действительностью, осуждение им неподвижности, бесплодности застоя, тусклой мещанской жизни. Еще более гневное осуждение его встречает «свет».

Тирады Ганца в поэме Гоголя во многом перекликаются с негодующими монологами пушкинского Алеко. Возвращаясь из своих странствий, Ганц говорит о представителях «света»:

Как гробы холодны они,

Как тварь презреннейшая низки;

Корысть и почести одни

Им лишь и дороги и близки.

Однако мечтания Ганца далеки от сколько-нибудь конкретной направленности. Это мечты идеалиста-романтика, они сводятся к идеализации античного мира, как мира подлинной красоты и вечных ценностей, противостоящих серой, обывательской обстановке. Характерен перечень чтений Ганца — «Платон и Шиллер своенравный», Тик, Петрарка, Аристофан, да «позабытый Винкельман»: это духовный багаж романтика, впитавшего книжные впечатления.

Герой поэмы Ганц — романтически односторонний образ. Он не раскрыт как характер, его действия лишены конкретного развития, он не типичен. Образцом для юношеской поэмы Гоголя послужили не столько «Кавказский пленник» и «Цыганы» Пушкина, сколько поэмы Жуковского, Козлова и идиллия К. Фосса «Луиза». Эта идиллия явилась одним из источников для изображения немецкого провинциального быта, вместе с тем она оказалась во многом близкой тем расплывчато-сентиментальным настроениям, которые отличают самого героя юношеской поэмы Гоголя. Ганц отнюдь не революционер и активный борец с неправдой. Он мечтатель, одолеваемый честолюбивыми стремлениями, лишенный какой-либо ясной обозначенной цели. Следует также подчеркнуть, что Ганца никак нельзя отождествлять с самим автором. Душевная слабость, неустойчивость стремлений, все это не только не относится к Гоголю, но и осуждено им в его герое.

В «Ганце Кюхельгартене» отразились и события политической жизни 20-х годов. Упоминания о борьбе греков за свою национальную независимость, о мятежах в Испании, сама поездка Ганца в Грецию заставляют нас вспомнить о том, какой большой и взволнованный интерес проявляли к этим событиям декабристы, их культ античной Греции. В условный, романтически-неопределенный колорит поэмы вторгаются точные исторические упоминания, наглядно свидетельствующие о том, что за поэмой Гоголя стояла реальная действительность. Разговоры о новостях, которые ведет пастор, это разговоры людей 20-х годов о революционных событиях в Греции и Испании:

Про злой неурожай, про греков и про турок,

Про Миссолунги, про дела войны,

Про славного вождя Колокотрони,

Про Каннинга, про парламент,

Про бедствия и мятежи в Мадрите.

Интерес к Греции вызван был горячим сочувствием передовых общественных кругов к героической борьбе греков с турецкими угнетателями. Однако Ганц попадает в Грецию уже после подавления греческих повстанцев, когда после падения Афин в июне 1827 года вся Греция была разорена. Основным источником знакомства Гоголя с греческими делами, вероятно, являлись греческие эмигранты, которых в Нежине в те годы имелась целая колония. В частности, близким другом Гоголя являлся его сотоварищ по Нежинской гимназии К. М. Базили — сын греческого патриота-эмигранта. К. Базили, несомненно, рассказывал ему о Греции 20-х годов, о тех энтузиастах, которые из разных стран стекались в Грецию для участия в освободительной борьбе филеллинов, подобно которым стремится в Грецию и Ганц Кюхельгартен.[55] Ганц Кюхельгартен при всей романтической расплывчатости его облика являлся выражением характерных для 20-х годов настроений, созвучных и для декабристов.

Так, например, строфы в «Ганце Кюхельгартене» об Элладе перекликаются со стихотворением В. Кюхельбекера «Олимпийские игры», помещенном в четвертой книге «Мнемозины» (1824). Гоголь в своей поэме пишет о Греции:

Земля классических прекрасных созиданий,

И славных дел, и вольности земля!

. . .

О, как чудесно вы свой мир

Мечтою, греки, населили!

Как вы его обворожили!

А наш — и беден он, и сир,

И расквадрачен весь на мили.

Однако тема античности решается для Ганца совершенно иначе, чем для декабристов. Для декабристов древняя Греция являлась идеалом гуманизма, античной свободы, республиканской традиции.[56] Для Ганца его посещение Греции и обращение к античности ограничено лишь восприятием искусства, восхвалением эпикуреистического начала.

Некоторые исследователи пытались сделать из Ганца Кюхельгартена чуть ли не декабриста, усматривая в близости имен Кюхельгартена и Кюхельбекера намек на связь героя поэмы с образом поэта-декабриста.[57] Однако при известном сходстве с героическим обликом деятелей декабристского движения это сближение во многом

следует ограничить. В Ганце как раз нет тех черт, которые характеризовали декабристов и, в частности, Кюхельбекера. В идиллии Гоголя образ героя решается не в плане декабристской позиции, а скорее в духе сентиментального героя Жуковского, его «Теона и Эсхина». Герой поэмы Гоголя не декабрист, и не Алеко, и не Пленник. Он далек и от пламенных страстей Алеко, и от скептической разочарованности пушкинского Пленника.

Ганц терпит поражение, потому что его мечты и стремления не выходят за пределы туманных книжных грез. В нем нет ни воли, ни идейной основы для борьбы. Характерно, что с Ганцем все время связан круг образов, подчеркивающих пассивное, мечтательное начало — «мечтательный Ганц», «печальный путник», «уныл», «томен». Его взор «полупотухший», его «душа страдает, жалко ноя», он «измучен судьбою». Ганц не борец, а пассивный мечтатель, и этому пассивному мечтательству и произносит в своей «идиллии» приговор молодой поэт, осуждая и развенчивая своего героя:

А нет в душе железной воли,

Нет сил стоять средь суеты, —

Не лучше ль в тишине укромной

По полю жизни протекать,

Семьей довольствоваться скромной

И шуму света не внимать?

К этому примирению и пришел Ганц, за что его и осудил автор, показав в то же время неизбежность его поражения, несостоятельность мечтательного и бездеятельного романтизма.

Оттого и произведение Гоголя не столько романтическая поэма, сколько «идиллия», как ее назвал сам автор. Расплывчатость характера героя, недостаточная отчетливость его идейного и психологического облика в значительной мере определили неуспех поэмы, с насмешливой холодностью встреченной критикой.

Поэма-идиллия «Ганц Кюхельгартен» знаменовала прощание с иллюзиями прошлого, с теми юношескими мечтаниями, которые сложились у Гоголя в период пребывания в Нежинской гимназии. Его романтические представления о «славе» и служении «человечеству» получили в «Ганце Кюхельгартене» свое поэтическое воплощение, но в то же время в поэме сказалось и разочарование молодого писателя в той «действительности», которая с холодным равнодушием отнеслась к его мечтам и планам. Эти автобиографические мотивы первого произведения Гоголя помогают понять и печально-иронический конец

«Ганца Кюхельгартена», смирившегося с крушением своих надежд и мечтаний. Неудача «Ганца Кюхельгартена» во многом, видимо, повлияла на обращение Гоголя от стихов к прозе, от условной идиллической обстановки вымышленной, книжной Германии — к хорошо знакомой ему Украине, с ее цельными людьми из народа.

Глава 2

«Вечера на хуторе близ Диканьки»

1

Творчество Гоголя в основном связано с 30-ми и началом 40-х годов XIX века. В эти годы написаны почти все важнейшие произведения писателя — «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Арабески», «Миргород», «Ревизор» и другие драматические произведения, завершена первая часть «Мертвых душ», а изданием собрания сочинений в 1842 году Гоголь как бы подытожил свою литературную деятельность.

Тридцатые годы ознаменованы были дальнейшим усилением кризиса феодально-крепостнических отношений, проникновением капиталистических тенденций, обострением и усилением недовольства крестьянских масс, выходом на историческую арену первых представителей демократической разночинной интеллигенции. Характеризуя дореформенную Россию, В. И. Ленин указывал, что основные противоречия эпохи сводились тогда к борьбе с крепостным правом: «… когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, *все* общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии».[58] В значительной мере и в 30-е годы вопрос о крепостном праве и его проявлениях во всех областях общественной и духовной жизни являлся основным, определял направление идейной борьбы и размежевание реакционных и прогрессивных сил.

Правительство с помощью бюрократического административного аппарата и полицейских мер стояло на страже интересов помещиков, сохраняя феодально-крепостнический «порядок». Однако усиление крестьянских волнений заставляло задумываться над более гибкими мерами. Стремясь сохранить незыблемым феодальную основу власти помещиков, правительство в то же время вынуждено было проявлять «заботу» о «смягчении» крепостного права. Один за другим учреждаются секретные комитеты по крестьянскому вопросу. Но даже самые куцые мероприятия, направленные к облегчению положения крестьянства, встречались крепостниками-помещиками в штыки. Характеризуя положение в стране, Белинский в своем позднейшем «Письме к Гоголю» со скорбью и гневом писал о царивших порядках, о том, что Россия «… представляет собою ужасное зрелище страны, где

люди торгуют людьми, не имея на это и того оправдания, каким лукаво пользуются американские плантаторы, утверждая, что негр — не человек;...страны, где, наконец, нет не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей!»[59]

В обстановке реакции, деспотизма и жестокого гнета крепостническо-полицейского государства усиливается произвол властей, развращенность и корыстолюбие чиновничьего аппарата, во власть которого была отдана вся страна. Говоря о периоде, последовавшем за событиями 14 декабря 1825 года, Герцен писал: «На поверхности официальной России, «фасадной империи», видны были только потери, свирепая реакция, бесчеловечные преследования, усиление деспотизма. В окружении посредственностей, солдат для парадов, балтийских немцев и диких консерваторов виден был Николай, подозрительный, холодный, безжалостный, лишенный величия души, — такая же посредственность, как и те, что его окружали. Сразу же под ним располагалось высшее общество, которое при первом ударе грома, разразившегося над его головой 14 декабря, растеряло слабо усвоенные понятия о чести и достоинстве».[60]

Царское правительство беспощадно расправлялось с малейшим проявлением протеста. Тысячи запоротых крепостных крестьян и солдат, каторжные остроги Сибири, в которых томились ссыльные декабристы, Пушкин и Лермонтов, затравленные светской чернью, Чаадаев, объявленный сумасшедшим, замученный солдатчиной и умерший на больничной койке Полежаев — таков страшный мартиролог царизма. Невиданную власть получило III Отделение «собственной его императорского величества канцелярии», а шеф жандармов сделался «руководителем» просвещения и литературы. Обнаглела грязная и бездарная нечисть булгариных и сенковских, травивших по его указке всякое проявление независимой мысли. Крепостники-помещики и именитое купечество, напуганные самой возможностью революционных потрясений, выступали совместно с самодержавием в защиту незыблемости крепостного строя. Под знаком охранительной формулы — «православие, самодержавие и народность», — выдвинутой гасителем народного просвещения графом Уваровым, проводилась обработка общественного мнения платными агентами реакции — такими, как Булгарин и Греч, и «идеологами» и защитниками незыблемости монархических начал — вроде Загоскина и Кукольника.

Однако 30-е годы характеризуются не только наступлением правительственной реакции, но и продолжением и дальнейшим усилением борьбы с нею. Творчество Пушкина, деятельность Белинского, молодого Герцена, Огарева, исполненная протеста поэзия

Полежаева — все это, хотя и в разной мере, выражало непрекращавшееся сопротивление передовых кругов свинцовому гнету самодержавно-крепостнического режима. Герцен, с горечью писавший о том, что «при взгляде на официальную Россию душу охватывало только отчаяние», противопоставлял ей другую Россию — Россию демократическую, тогда еще только подымавшуюся, собиравшуюся с силами. Под покровом «фасадной империи» совершалась «великая работа», как говорит Герцен о двадцатипятилетии, последовавшем за 1825 годом, — «работа глухая, безмолвная, но деятельная и непрерывная: всюду росло недовольство, революционные идеи за эти двадцать пять лет распространились шире, чем за все предшествовавшее столетие…»[61]

Тридцатые и сороковые годы — переходный, промежуточный период, когда после поражения декабристов этап дворянской революционности в русском освободительном движении сменялся новым этапом — революционности демократической. Все яснее становилось для передовых людей, что изменить общественный строй без участия народа невозможно. На протяжении всего этого времени в общественной жизни и в литературе все большее и большее значение приобретает проблема народа. Обращение к народу, к крестьянским массам определяет демократический характер освободительного движения. Потому-то таким ярким явлением в русской литературе явились гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки», книга о народе.

* * *

В Петербург Гоголь попал в конце декабря 1828 года. Он поселился вместе с Данилевским в дешевой квартирке на Гороховой улице, где ютились мелкие чиновники и прочий служилый люд. Петербург неласково встретил восторженно настроенного юношу, прибывшего из далекой провинциальной глуши. Мечты о «служении государству» при ближайшем знакомстве со столицей очень скоро потускнели и развеялись.

Из Нежинской гимназии Гоголь вынес убеждение о свободе человеческой личности, враждебное отношение к деспотизму, веру в необходимость новых общественных форм в духе просветительных идеалов, хотя эти убеждения не имели еще конкретной политической целеустремленности. Но уже первые впечатления от Петербурга способствовали разочарованию Гоголя, познакомили его с суровой действительностью. Холодное бездушие чиновных верхов, безрадостное положение мелкого трудового люда, столичная дороговизна — все это наполняет Гоголя недоумением и тревогой. В первом же письме к матери от 3 января 1829 года он сообщает: «Скажу еще, что Петербург мне показался вовсе не таким, как я думал, я его воображал гораздо красивее, великолепнее, и слухи, которые распускали другие о нем,

также лживы. Жить здесь не совсем по-свински, т. е. иметь раз в день щи да кашу, несравненно дороже, нежели думали... Это все заставляет меня жить, как в пустыне; я принужден отказаться от лучшего своего удовольствия видеть театр. Если я пойду раз, то уже буду ходить часто, а это для меня накладно, т. е. для моего неплотного кармана».

Гоголь узнал в эти годы лишения и нужду, испытываемую в Петербурге большей частью трудящегося, необеспеченного люда. «Умереннее меня вряд ли кто живет в Петербурге», — сообщает он в письме от 2 апреля 1830 года. Он не в состоянии не только обновить свое износившееся платье, но и вынужден зимой ходить в летней шинели: «Я немного привык к морозу, — с грустной иронией сообщает он матери, — и отхватил всю зиму в летней шинели...» Мечта Акакия Акакиевича о теплой шинели была хорошо знакома и самому писателю. Не менее грустный тон имеют и последующие письма домой. Молодой человек еще не теряет надежды на исполнение своих планов, на возможность найти такую должность, которая могла бы помочь осуществить его мечту о служении человечеству. Он готов перенести лишения и невзгоды во имя этой благородной цели, но уже понимает, что столица, ее бюрократическая верхушка так же погрязли в ничтожных делах, как и нежинские «существователи». Петербург рисуется ему прежде всего городом канцелярий, чиновников, департаментов: «Тишина в нем необыкновенная, никакой дух не блестит в народе, все служащие да должностные, все толкуют о своих департаментах да коллегиях, все подавлено, все погрязло в бездельных ничтожных трудах, в которых бесплодно издерживается жизнь их». В Петербурге молодого мечтателя поражает резкость социальных контрастов бедности и богатства, холодное равнодушие знатных «особ» и полуголодное существование, на которое обречен в столице нечиновный трудящийся человек. Уже в этом письме Гоголь обнаруживает зоркий и наблюдательный взгляд художника, давая описание Петербурга, его социальной сущности. Впоследствии это ощущение от столицы им раскроется с такой полнотой в петербургских повестях.

Издание «Ганца Кюхельгартена» не оправдало надежд Гоголя. Книга не только не привлекла к себе сочувственного внимания, но вызвала в «Московском телеграфе» резко насмешливый отзыв Н. Полевого, побудивший Гоголя уничтожить почти весь тираж.

Подавленный этой неудачей, писатель неожиданно решил уехать из России. Но за границей Гоголь пробыл недолго. В августе 1829 года он доехал до Любека и, проведя там около месяца, вернулся обратно. В поисках работы Гоголь делает попытку поступить в театр, но и эта попытка не имела успеха: подлинное реалистическое дарование Гоголя, как актера, оказалось чуждым заученно-условной, напыщенной манере, которая требовалась от поступающих театральной дирекцией. Эти

неудачи обескуражили Гоголя. Приходилось рассчитывать лишь на место рядового чиновника в одной из столичных канцелярий. В письме к родным от 24 июля 1829 года Гоголь с горечью говорит об этой чиновничьей «карьере», которая ему ненавистна, но тем не менее он вынужден ее добиваться: «Что за счастие дослужить в пятьдесят лет до какого-нибудь статского советника, пользоваться жалованием, едва стающим себя содержать прилично, и не иметь силы принесть на копейку добра человечеству». В «угодность» матери он готов «служить», примириться со скромной участью мелкого чиновника и «переписывать старые бредни и глупости господ столоначальников и прочих». В конце 1829 года Гоголю наконец удалось поступить на службу в департамент государственного хозяйства и публичных зданий. Он недолго пробыл на этом месте и в апреле 1830 года перешел на должность писца в департамент уделов. На «прошение» студента Николая Гоголь-Яновского об определении его в число чиновников департамента уделов последовала резолюция: «Означенного студента Гимназии высших наук князя Безбородко Гоголь-Яновского, определив на ваканцию писца во 2-е отделение с жалованьем по шести сот рублей в год и приведя его на верность службы к присяге, обязать подпискою о непринадлежности его к масонским ложам...»[62] Вот чем увенчались мечты Гоголя о службе высокого государственного значения! Почти год прослужил Гоголь в департаменте, достигнув должности помощника столоначальника. Переписывание и составление служебных бумаг, вся казенная бюрократическая атмосфера департаментской канцелярии на личном опыте познакомили писателя с нравами столичного чиновничества, ставшими с этих пор ему особенно чуждыми и враждебными. Его по-прежнему привлекают искусство и литература, именно здесь он видит теперь возможность того служения человечеству, о котором мечтал.

С мая 1830 года Гоголь посещает Академию художеств и занимается там живописью, познакомившись с кругом художников и учеников академии. В письме от 3 июня 1830 года он сообщает матери: «В 9 часов утра отправляюсь я каждый день в свою должность и пробываю там до 3-х часов, в половине четвертого я обедаю, после обеда в 5 часов отправляюсь я в класс, в академию художеств, где занимаюсь живописью, которую я никак не в состоянии оставить...» Гоголь восхищен и своим знакомством с кругом художников: «Не говоря уже об их таланте, я не могу не восхищаться их характером и обращением; что это за люди! Узнавши их, нельзя отвязаться от них навеки, какая скромность при величайшем таланте! Об чинах и в помине нет...» 29 сентября 1830 года Гоголь в восторженных тонах рассказывает М. И. Гоголь об открытии осенней выставки картин в Академии художеств, имевшей крупный успех. На выставке были представлены картины К. П. Брюллова, П. Е. Егорова, В. К. Шебуева и других русских художников.

Гоголь приехал в Петербург в годы, ознаменованные такими литературными событиями, как появление последних глав «Евгения Онегина», «Полтавы» и «Бориса Годунова» Пушкина, выход «Литературной газеты», издававшейся пушкинскими друзьями, ожесточенные споры о романтизме и народности. Это оживление в литературной среде способствовало размежеванию сил, формированию прогрессивного направления в литературе. Гоголь сразу же определяет свое место в лагере Пушкина. «Борис Годунов» заставил молодого писателя по-новому взглянуть на жизнь и литературу. Народностью и глубиной идейного содержания, правдивостью характеров трагедия Пушкина оказалась для Гоголя знаменем нового направления. Восторженная оценка, которую Гоголь дал «поэме» Пушкина в статье о «Борисе Годунове» (сохранившейся в рукописи, опубликованной лишь после смерти писателя), являлась своего рода клятвой в верности Пушкину и тем высоким благородным идеалам, которые в глазах Гоголя олицетворял Пушкин. В этой статье Гоголь определил свой путь писателя-гражданина как бескорыстное служение правде: «Великий! над сим вечным творением твоим клянусь!.. — писал Гоголь. — Еще я чист, еще ни одно презренное чувство корысти, раболепства и мелкого самолюбия не заронялось в мою душу. Если мертвящий холод бездушного света исхитит святотатственно из души моей хотя часть ее достояния; если кремень обхватит тихо горящее сердце; если презренная, ничтожная лень окует меня; если дивные мгновенья души понесу на торжище народных хвал; если опозорю в себе тобой исторгнутые звуки. О! тогда пусть обольется оно немолчным ядом, вопьется миллионами жал в невидимого меня, неугасимым пламенем упреков обовьет душу…»

Гоголь мечтал о встрече с писателем, возглавившим в эти годы все передовое и лучшее в литературе. Личное знакомство с Пушкиным состоялось, однако, почти через полтора года по приезде Гоголя в Петербург. К этому времени Гоголь жил на Малой Морской в двух небольших комнатах. По вечерам у него собирались на чаепитие друзья, бывшие воспитанники Нежинской гимназии. Это были преимущественно начинающие литераторы, художники, мелкие чиновники, учителя. А. В. Никитенко отметил в дневнике (запись от 22 апреля 1832 года) о своем посещении Гоголя: «У него застал я человек до десяти малороссиян, все почти воспитанников Нежинской гимназии».[63] Среди них были Данилевский, Прокопович, Пащенко, Базили, Гребенка, Мокрицкий и др., здесь появлялся и уже получивший литературную известность представитель реакционного романтизма Н. Кукольник. В дружеском кружке «нежинцев» велись горячие споры о литературе и искусстве. Гоголь насмешливо относился к высокопарной ходульности Кукольника, его псевдоромантическому пафосу. В письме к А. С. Данилевскому от 30 марта 1832 года Гоголь, сообщая о том, что «делается у нас, в этом водяном городе» (то есть Петербурге),

иронически говорил о приезде «Возвышенного», как он называл Кукольника: «Возвышенный все тот же, трагедии его все те же. Тасс его (романтическая трагедия «Торквато Тассо». — *Н. С.*)... необыкновенно толст, занимает четверть стопы бумаги. Характеры все необыкновенно благородны, полны самоотверженья... А сравненьями играет, как мячиками; небо, землю и ад потрясает, будто перышко... Пушкина все по-прежнему не любит. Борис Годунов ему не нравится». Гоголь не может простить Кукольнику, что тот «не любит» Пушкина.

В чиновно-бюрократической петербургской атмосфере Гоголю становится особенно дорога жизнь простого народа, нравы, предания, песни и сказки Украины, в которых он видит источник поэзии, подлинную человечность. Этот интерес начинавшего свой литературный путь писателя к народной жизни и фольклору и оказался прежде всего в повестях «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к работе над которыми он приступает с весны 1829 года. Та жажда справедливости, тот вольнолюбивый энтузиазм, который Гоголь вынес из Нежинской гимназии высших наук под воздействием встречи с холодно-бесчеловечным, бюрократическим миром столицы, — нашли выход в этих повестях, проникнутых горячей любовью, к простому народу, хорошо знакомому писателю еще с детских лет, к цельным и ярким людям украинской деревни.

Однако было бы неверно объяснять причины обращения Гоголя к украинским темам чисто биографическими моментами. Украина и ее народ с его героическим прошлым к этому времени заняли видное место в произведениях русских писателей. В русской художественной литературе 20-х годов про Украину рассказывали повести О. Сомова (печатавшегося под псевдонимом Порфирий Байский), романы В. Нарежного («Бурсак», «Два Ивана»), повести «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» и «Монастырка» А. Погорельского. Поэмы Рылеева («Войнаровский», «Наливайко») и прежде всего пушкинская «Полтава» свидетельствовали об этом обостренном внимании к украинской теме. Русские писатели видели в судьбах украинского народа, в его героической борьбе за свою национальную независимость, в его демократической народной культуре много общего с русским народом. Эта прогрессивная, демократическая роль украинской темы в русской литературе и способствовала обращению молодого Гоголя к материалу, ему особенно близкому и хорошо знакомому.

О широком интересе русских читателей к украинской жизни сообщал Гоголь матери в письме от 30 апреля 1829 года, прося ее прислать комедии своего отца и ряд этнографических сведений и фольклорных материалов: «Здесь так занимает всех все малороссийское», — объяснял он свою просьбу, «... вы много знаете обычаи и нравы малороссиян наших, и потому, я знаю, вы не откажетесь сообщать мне их в нашей

переписке. Это мне очень, очень нужно». Он указывает даже тех людей, которые могут эти сведения сообщить. Гоголь просит прислать ему «обстоятельное описание» украинской свадьбы, а также народных поверий и обычаев: «Еще несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках. Если есть, кроме того, какие-либо духи или домовые, то о них подробнее с их названиями и делами; множество носится между простым народом поверий, страшных сказаний, преданий, разных анекдотов и проч. и проч. и проч. Все это будет для меня чрезвычайно занимательно. На этот случай, и чтобы вам не было тягостно, великодушная, добрая моя маменька, советую иметь корреспондентов в разных местах нашего повета». Требование этнографической достоверности знаменовало новый подход к собиранию фольклора и в то же время подчеркивало ту тщательность, с которой писатель подходил к своей задаче, стремясь придать подлинно народный характер своим повестям.[64] Многое из ответных писем матери вошло в художественную ткань повестей, уточнило бытовые и этнографические детали. Так, например, описание наряда сельского дьяка понадобилось Гоголю для образа одного из рассказчиков «Вечеров» — дьячка Ивана Григорьевича.

Повести, входившие в состав «Вечеров», были написаны в сравнительно короткий промежуток времени: между апрелем — маем 1829 и январем 1832 года. Одновременно писатель работал над оставшимся незаконченным историческим романом «Гетьман». К концу мая 1831 года была готова не только первая книжка повестей, но и часть второй. До появления отдельного издания «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь напечатал в тогдашних журналах лишь «Вечер накануне Ивана Купала» (в «Отечественных записках» 1830 года) и отрывки из незавершенных повестей «Страшный кабан» (в «Литературной газете» 1831 года) и «Гетьман» (в «Северных цветах на 1831 год»). К этому времени относятся и первые литературные знакомства Гоголя: с писателем и критиком О. М. Сомовым, соредактором А. А. Дельвига по «Литературной газете», с В. А. Жуковским, П. А. Плетневым. Они приняли дружеское участие в молодом писателе и помогли ему поступить в марте 1831 года в Патриотический институт преподавателем истории. П. А. Плетнев оказался и посредником при знакомстве Гоголя с Пушкиным. В письме к Пушкину от 22 февраля 1831 года Плетнев горячо рекомендует ему Гоголя: «Надобно познакомить тебя с молодым писателем, который обещает что-то очень хорошее…» Сообщая Пушкину сведения о Гоголе, Плетнев отмечает в нем положительные стороны его характера, его преданность литературе и науке: «Сперва он пошел было по гражданской службе, но страсть к педагогике привела его под мои знамена: он перешел также в учители. Жуковский от него в восторге. Я нетерпеливо желаю подвести его к тебе под благословение. Он любит науки только для них самих и как художник готов для них подвергать себя всем лишениям. Это меня трогает и восхищает».[65]

Наконец 20 мая 1831 года состоялось долгожданное знакомство с Пушкиным, перешедшее вскоре в тесную дружескую и творческую близость обоих писателей.[66] Гоголь нашел в Пушкине идейного литературного руководителя. Сближению с Пушкиным способствовал переезд Гоголя в Павловск, по соседству с Царским Селом, где проводил лето 1831 года Пушкин. Гоголь устроился в Павловске домашним учителем и постоянно ходил по вечерам за четыре километра в Царское Село. «Почти каждый вечер, — рассказывал он впоследствии, — собирались мы: Жуковский, Пушкин и я». Пушкин и Жуковский работали в это время над созданием народных сказок, а Гоголь заканчивал первою книгу своих «Вечеров». Выражая свое восхищение «сказками» Пушкина («Сказкой о царе Салтане» и «Сказкой о попе и работнике его Балде»), он писал Жуковскому: «… Пушкин окончил свою сказку! («Сказка о царе Салтане». — *Н. С.*) Боже мой, что-то будет далее? Мне кажется, что теперь воздвигается огромное здание чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент, и те же самые зодчие выведут и стены и купол на славу векам!.. Как прекрасен удел ваш, Великие Зодчие… Когда-то приобщусь я этой божественной сказки?..» Гоголь видит уже величественные очертания русской литературы, выражающей национальный характер народа и широко приобщившейся к народным источникам — сказке, песне, ко всему богатству народного творчества. Эту задачу и ставил перед собой Гоголь в работе над «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Его увлечение Украиной, ее чарующей природой, ее вольнолюбивым народом, ее героическими преданиями и легендами, хорошо знакомыми ему с детских лет, — все это рассматривалось писателем как участие в постройке величественного здания русской литературы.

2

На протяжении 20-х годов неоднократно раздавались призывы о необходимости обращения к народным сказкам и песням, к творчеству народа, сохранившему с особенной полнотой черты национальной самобытности. Эти призывы были программными для романтизма, который в русской литературе в конце 20-х — начале 30-х гг. имел уже свои традиции. Революционная устремленность романтизма писателей-декабристов, южные поэмы Пушкина, эмоционально-патетическая проза А. Бестужева-Марлинского, романтические повести Н. Полевого знаменовали яркую струю в литературе, проникнуты были вольнолюбивыми настроениями, протестом против самодержавно-крепостнического режима. В противовес защитникам феодальных пережитков декабристы выдвинули требование национальной самобытности русской литературы, видя ее в выражении свободолюбивых начал, хранящихся в народе. В. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) писал: «… нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие,

чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности».[67] На значение народного творчества, и прежде всего песен как плодотворного источника для писателей, указывал М. Максимович в предисловии к первому изданию «Малороссийских песен» (1827), хорошо знакомому Гоголю: «Наступило, кажется, то время, когда познают истинную цену *народности*; начинает сбываться желание — да создастся поэзия истинно Русская!» М. Максимович подчеркивает обращение лучших русских поэтов к народному творчеству, видя особенно полное выражение народного начала в песнях, в которых «звучит душа, движимая чувством, — где отсвечивается фантазия народная».[68] В своих заметках 1826 года Пушкин, откликаясь на споры о народности, указывает, что «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. — Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».[69] Этой «печатью народности» и отмечены были «Вечера» Гоголя. Говоря о них, Белинский в 1835 году писал: «Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени; но я не хочу слишком распространяться о их народности, ибо народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностию должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны».[70]

«Вечера на хуторе» являлись художественным выражением демократической народности, знаменовали появление ее нового понимания. Заслуга Гоголя была в том, что он не пошел ни путем «бурлескного» изображения крестьянской жизни, ни путем ее сентиментальной идеализации, отличавших литературу конца XVIII — начала XIX века. Крестьянин в «ирои-комических» поэмах В. Майкова, Осипова, Котельницкого, комедиях Сумарокова, Княжнина и др. обычно изображался в нелепых, комических положениях; натуралистически подчеркивались отрицательные черты крестьянского быта. Даже в романах В. Нарежного, несмотря на его демократические устремления, крестьянин рисовался грубым и неразвитым. Наоборот, у кн. П. Шаликова, Вл. Измайлова и прочих «чувствительных» «путешественников» жизнь украинской деревни изображалась условно-идиллическими красками, которыми полностью заслонялась подлинная правда о положении народа. В своем «Путешествии в Малороссию» (1803) Шаликов изображал каких-то аркадских пастушков, «любезных» поселян по рецепту Карамзина: «… Сельские Дицы ударили в смычки свои, — там раздались нежные свирели — здесь громкие песни; молодые крестьянки и крестьяне составляли резвые пляски; пожилые сели за столы, на которых из больших сосудов благоухал нектар и амброзия их — горелка и свежий хлеб». В книжке гимназического учителя Гоголя И. Кулжинского «Малороссийская деревня» (1827) украинская деревня также показана, несмотря на

наличие некоторых этнографических деталей, в тех же сентиментально-идиллических тонах: «Много есть деревень на свете, но под кротким небом Малороссии всякая деревня есть сокращенный эдем — где иногда недостает только добродетели и чувствительности сердца, чтобы людям быть совершенно блаженными…» Эта фальшивая и тенденциозная идиллия должна была убедить читателя в «прелестях» крепостного права и «благополучии» крестьянина. Гоголь еще на школьной скамье вместе со своими товарищами высмеивал эту книгу, называя ее «уродом».

Порывая с этой традицией дворянского сентиментализма, Гоголь обратился к самой действительности, к жизни украинского крестьянина, к народному творчеству и на этой основе создал яркие образы. Ему помогало непосредственное знакомство с деревенской жизнью и молодой украинской литературой — «Энеидой» И. П. Котляревского, «Гараськиными одами» и баснями Гулака-Артемовского и др. Эпиграфы к «Сорочинской ярмарке» были взяты им из «Энеиды» И. П. Котляревского, из басен Гулака-Артемовского и комедий В. А. Гоголя Комедии отца и «Энеида» И. Котляревского, непосредственно связанные с народным творчеством, многому научили молодого Гоголя. В них он нашел сочные жанровые зарисовки украинского быта, задорный и меткий юмор. В «Энеиде» Котляревского высмеивались мифологические боги, очень похожие на знатных помещиков и панков, прославлялись похождения ловкого Энея, отнюдь не легендарного героя, а «моторного парубка», разбитного украинского хлопца. Этот «моторный парубок», «хоть куда козак», сродни смелым и сметливым парубкам «Вечеров на хуторе», вроде кузнеца Вакулы. Собравшись на обед к Зевесу, боги ведут себя как зажиточные казаки.

Там лакомини разни їли,

Буханчики пшеничні, білі,

Кислиці, ягоди, коржі,

І всякі разні витребеньки —

Уже либонь були п’яненькі,

Понадувались, мов йоржі.

В аду достается не только грешникам, но и вообще всем панам и «подпанкам» за притеснение ими народа:

Всім старшинам тут без разбору

Панам, підпанкам і слугам

Давали в пеклі добру хльору,

Всім по заслузі, як катам.

Тут всякії були цехмістри,

І ратмани, і бургомістри,

Судді, підсудки, писарі,

Які по правді не судили

Та тільки грошики лупили

І одбирали хабарі.

Яркость бытовых описаний, жизнерадостный юмор, картины крестьянского быта, живой и меткий народный язык поэмы Котляревского были особенно близки Гоголю, который с едкой иронией показывал в «Вечерах» жадность и бесчинства старост, деревенских богатеев, поповичей. Герцен писал, что, не будучи по происхождению, подобно Кольцову, выходцем из народа, Гоголь принадлежал к народу «по своим вкусам и складу ума».[71] Герцен указывал на исторические особенности украинской культуры, сложившейся в условиях многовековой борьбы за национальную независимость, чем определялся ее демократический характер. Наряду с этим Герцен отмечает и то обстоятельство, что крепостное право на Украине появилось поздно, и «одно столетие крепостного состояния не могло уничтожить все, что было независимого и поэтического в этом славном народе».[72] Этим в значительной мере объясняется и обращение Гоголя в своей первой прозаической книге к родной ему Украине, и тот идейный и поэтический пафос «Вечеров», который состоял в их демократической, народной направленности, сразу же выделившей украинские повести Гоголя на фоне литературы начала XIX века.

Сам Гоголь считал себя представителем плодотворного сочетания двух братских национальных культур. Будучи уже признанным известным русским писателем, автором «Ревизора» и первого тома «Мертвых душ», Гоголь в письме к А. О. Смирновой от 24 декабря 1844 года говорит о себе: «Скажу вам одно слово насчет того, какая у меня душа — хохлацкая или русская, потому что это, как я вижу из письма вашего, служило одно время предметом ваших рассуждений и споров с другими. На это вам скажу, что я сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак не дал бы преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином». Опираясь на молодую украинскую литературу, Гоголь в то же время продолжал традиции русской сатирической литературы, как это и подчеркнул Пушкин в своем отзыве на второе издание «Вечеров», поставив книгу Гоголя в связь с Фонвизиным. Задорный смех «Вечеров» в глазах Пушкина был сродни «Недорослю» Фонвизина, его правдивым

жизненным краскам. Не только комедия Фонвизина, но и сатирическая журналистика XVIII века, журналы Новикова и Крылова подготовили почву для книги молодого писателя. В крыловских баснях сказочная фольклорная форма органически сочеталась с сатирическим содержанием, с простодушным и лукавым юмором, отмеченным Пушкиным как основная особенность «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

А. М. Горький писал по поводу сказок Пушкина: «Он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, но оставил неизменными их смысл и силу.

Возьмите сказку «О попе и работнике Балде», «О золотом Петушке», «О царе Салтане» и т. д. Во всех этих сказках насмешливое, отрицательное отношение народа к попам и царям Пушкин не скрыл, не затушевал, а, напротив, оттенил еще более резко».[73] Этим путем шел и Гоголь, сохранив в своих повестях все обаяние народного творчества, его лукавую иронию, его яркие поэтические и языковые краски, отрицательное отношение народа к панам и богатеям.

Между сказками Пушкина, в особенности сказкой «О попе и работнике его Балде», и повестями Гоголя есть много общего. Их роднит и самый юмор, и красочность языка, и понимание роли фантастики как действенного средства сатирического изображения. «Сказочность» и для Пушкина и для Гоголя важна не как элемент стилизации и этнографии, а как выражение национального своеобразия народного характера. Сказочные мотивы и образы давали возможность сатирического изображения жизни, злой насмешки над господствовавшими порядками и их представителями. «Отличительная черта в наших нравах, — писал Пушкин в статье о Крылове, — есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться»,[74] а в черновике статьи о «Марфе Посаднице» Погодина Пушкин отмечал свойственное народу «шутливое равнодушие к высшим званиям».[75] Этот народный юмор, насмешливое отношение к «высшим званиям» остро чувствуется и в баснях Крылова, и в сказках Пушкина, и в «Вечерах» Гоголя.

Замысел «Вечеров на хуторе близ Диканьки», идейная и художественная структура книги определялись противопоставлением положительного начала в жизни народа, его свободолюбивого характера — тусклому и безобразному миру «существователей», представителей помещичьей среды и деревенских богатеев. В этом глубокий внутренний смысл и органичность включения в «Вечера» повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», резко оттеняющей своим сатирическим изображением духовной пустоты и паразитизма помещичьей среды — то благородное и прекрасное начало, которое увидел писатель в народе. Это противопоставление проходит и в дальнейшем через все творчество

Гоголя, по-разному на разных этапах раскрываясь в художественных образах его произведений.

Народность и демократизм «Вечеров» заключались не в этнографической точности воспроизведения быта и нравов, а в глубоком проникновении в национальный характер, в самую сущность народной жизни. Именно поэтому в своем воссоздании жизни и характера украинского народа Гоголь обращался к народной песне, к фольклору, видя в народном творчестве ключ к раскрытию национального характера. Образ украинского народа возникает в «Вечерах» из совокупности его национальных черт — современных и исторических. Этому многообразию и вместе с тем единству в восприятии национального характера соответствует и многообразие материалов и сюжетов, входящих в книгу — бытовые юмористические картины, мотивы народной фантастики, исторические мотивы, сплетающиеся в нерасторжимое единство нередко в одной и той же повести («Ночь перед рождеством»).[76]

В положительных героях «Вечеров на хуторе» передан идеал свободолюбивого, вольного человека, цельного в своих чувствах и поступках. Гоголь сознает глубокую враждебность такому человеку всего крепостнического уклада, противопоставляя ему то прекрасное, что видит в самом народе. В предисловии к первому тому сочинений 1842 года писатель сам охарактеризовал «Вечера» как книгу прежде всего поэтическую, как «первые сладкие минуты вдохновения». В этом то радостном, то грустном, но прекрасном полнотой своего жизненного восприятия мире народной жизни сохранена внутренняя цельность и духовная красота, утраченные привилегированными классами, оторвавшимися от народа, превратившимися в пошлых и ничтожных «существователей». Гоголь всецело на стороне народа, который запечатлел в своих нравственных воззрениях, в своих представлениях о жизни благородные человеческие чувства, веру в добро, красоту, привязанность к родной земле, в отличие от низости, корыстолюбия и развращенности богатых и знатных.

Уже в предисловии к первой части «Вечеров» писатель высказал свою демократическую позицию, противопоставив жизнь народа бесцветному и пустому существованию господствующих классов. Пасичник говорит о своей нелюбви к «большому свету», о том, что его «Вечера» в этом высшем обществе сочтут непозволительной дерзостью: «Это что за невидаль: *Вечера на хуторе близ Диканьки*? Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник!.. Слышало, слышало вещее мое все эти речи еще за месяц! То есть, я говорю, что нашему брату, хуторянину, высунуть нос из своего захолустья в большой свет — батюшки мои! — Это все равно, как, случается, иногда зайдешь в покои великого пана: все обступят тебя и пойдут дурачить. Еще бы ничего, пусть уже высшее

лакейство, нет, какой-нибудь оборвавшийся мальчишка, посмотреть — дрянь, который копается на заднем дворе, и тот пристанет; и начнут со всех сторон притопывать ногами: «Куда, куда, зачем? пошел, мужик, пошел!..» Едко высмеивая «великих панов» и «высшее лакейство» дворянского общества, Гоголь утверждал демократический, народный характер своих повестей

Демократический характер повестей Гоголя прежде всего был оценен их первыми читателями — наборщиками типографии, в которой печатались «Вечера». В письме к Пушкину от 21 августа 1831 года Гоголь сообщал: «Любопытнее всего было мое свидание с типографией. Только что я просунулся в двери, наборщики, завидя меня, давай каждый фыркать и прыскать себе в руку, отворотившись к стенке. Это меня несколько удивило. Я к фактору, и он после некоторых ловких уклонений, наконец, сказал, что: *штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, оченно до чрезвычайности забавны и наборщикам принесли большую забаву*. Из этого я заключил, что я писатель совершенно во вкусе черни». Несмотря на иронический тон рассказа Гоголя, в нем чувствуется глубокое удовлетворение писателя тем, что книга пришлась по душе демократическому читателю, «черни», как его именовала реакционная критика, фразеологию которой полемически и использует здесь Гоголь.

Гоголь не ошибся в своем предположении — его «Вечера» были встречены враждебными откликами реакционной критики, увидевшей в них выражение вкусов «черни», враждебное демократическое начало. «В продолжение двух томов вы только и видите, что малороссийских мужиков, казаков, дьячков, мастеровых, — писала «Библиотека для чтения» в 1836 году. — Публика г. Гоголя утирает нос полою своего балахона и жестоко пахнет дегтем, и все его повести, или, правильнее, сказки, имеют одинаковую физиономию. Литература эта, конечно, невысока».[77] Этой злобной ругани противостояла восторженная оценка повестей Гоголя Пушкиным и Белинским.

Демократическую направленность повестей Гоголя, их близость народу высоко оценил Пушкин. В письме, помещенном в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду», Пушкин, предвидя нападки реакционной критики, писал: «Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки». Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился». Что же в юношеских повестях Гоголя произвело такое впечатление на Пушкина? «Необыкновенность» «Вечеров на хуторе» заключалась в раскрытии того прекрасного, светлого начала, поэзии народной жизни, которая определяла их содержание, их жизнеутверждающий пафос и яркий,

многокрасочный народный колорит. Приведя рассказ Гоголя о том, как встречены были его «Вечера» наборщиками, Пушкин замечает: «Мольер и Фильдинг, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою, а автору сердечно желаю дальнейших успехов». Пушкин заранее берет под защиту Гоголя и от тех критиков, которые «нападут на неприличие его выражений, на дурной тон и проч.».[78]

Пушкинскую оценку «Вечеров на хуторе» во многом продолжил и развил Белинский. Еще в статье «Ничто о ничем» Белинский высказал глубокое понимание народности творчества Гоголя: «… возьмем сочинения г. Гоголя. В них поэтизируется по большей части жизнь собственно народа, жизнь массы, и автору очень естественно было бы впасть в простонародность, но он остался только народным, и в том же самом смысле, в котором народен Пушкин».[79] Через три года после выхода «Вечеров» Белинский в своей статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» снова отметил поэтическую пленительность украинских повестей Гоголя, их народный характер: «Г-н Гоголь сделался известным своими «Вечерами на хуторе», — писал Белинский. — Это были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах г. Гоголя…»[80]

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь показал тот образ Украины, который навсегда вошел в русскую литературу. Это глубоко лирический и пленительный образ, проникнутый любовью к родной земле и к ее народу. Образ Украины раскрывается писателем и в чудесных, поэтически насыщенных пейзажах и прежде всего в изображении народных характеров, в передаче самого национального «духа» народа, его юмора, храбрости, лихого веселья. Украина, показанная Гоголем, в сущности, впервые предстала перед читателем во всем своеобразии, обаянии, яркости и вместе с тем нежности ее природы, с ее свободолюбивым и красивым народом. Гоголь нашел человечность и поэзию именно там, где и следовало искать, — в народе. Еще существеннее, что писатель, передавая характер народа, стремился раскрыть его внутренний мир, показать его глазами самую действительность. Гоголю принадлежит определение национального характера литературы, впоследствии повторенное и развитое Белинским. Говоря в своей статье о Пушкине о том, что «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа», Гоголь тем самым высказал и свое понимание литературы как выражения характера, мировоззрения народа. В его повестях жизнь простого человека предстала в ее внутренней сущности, в правдивости изображения самого характера, духовных свойств народа. За внешней

нарядностью и пышностью красок, за изображением «племени», «поющего и пляшущего», как отмечал Пушкин, возникал мир жизни крестьянина, национальный характер, который не могли бы передать лишь внешние, этнографические зарисовки быта.

В статье «О романе из народной жизни в России» Герцен отмечал, что Гоголь, говорящий с ненавистью и презрением о помещиках и чиновниках, нежен и поэтичен, когда он говорит о простых людях из народа: «… в его душе точно два потока. Пока он находится в комнатах начальников департамента, губернаторов, помещиков, пока его герои имеют по крайней мере орден св. Анны или чин коллежского асессора, до тех пор он меланхоличен, неумолим, полон сарказма, который иной раз заставляет смеяться до судорог, а иной — вызывает презрение, граничащее с ненавистью. Но когда он, наоборот, имеет дело с ямщиками из Малороссии, когда он переносится в мир украинских казаков или шумно танцующих у трактира парубков…, тогда Гоголь — совсем иной человек. С тем же талантом, как прежде, он нежен, человечен, полон любви; его ирония больше не ранит и не отравляет; это — трогательная, поэтическая, льющаяся через край душа…»[81]

В «Вечерах» Гоголь изображает смелых и благородных людей, таких, как кузнец Вакула, Левко, Данила Бурульбаш, которым присущи высокие душевные порывы, широта натуры, верность своему долгу, цельность и искренность чувства. Пленительны и прекрасны и героини его повестей — Оксана, Пидорка, Галя, Параска, в которых поэтически ярко запечатлены черты девушек, роднящие их с образами лирических народных песен. Этим цельным и прекрасным людям, воплощающим то лучшее, что заключено в народе, противостоят такие персонажи, как Хивря, Солоха, Чуб, «голова» Макогоненко, кулак Корж, — корыстные и жестокие. «Вечера» — это апофеоз народной жизни, утверждение прекрасного в народе, чем Гоголь и сказал новое слово в литературе.[82]

Возникает, однако, вопрос, почему же Гоголь в «Вечерах» не говорит об ужасах крепостного права, не показывает картины безотрадного положения крестьян под гнетом помещиков-крепостников? Это объясняется во многом тем, что Гоголь хотел представить народ не подневольным и покорным, а гордым и свободным в его внутренней красоте, в его жизнеутверждающем начале. Несмотря на гнет крепостного права, утверждает своими произведениями Гоголь, в народе заключены здоровые начала, нравственная сила, определяющая его превосходство перед миром «существователей»-крепостников. Не следует забывать и об исторических особенностях жизни украинского народа, закрепощенного в сравнительно позднюю пору (крепостная зависимость установлена была при Екатерине II в 1783 году). Гоголь показывает в «Вечерах» не подневольных помещичьих крестьян, уже изведавших многовековый гнет крепостного права, а казачество, не

знавшее личной зависимости от помещика, сохранившее свободолюбивые традиции и память о своей вольности.

Самые события в повестях «Вечеров» приурочены преимущественно к тем временам, когда на Украине еще не было крепостного права. Так, действие в повести «Вечер накануне Ивана Купала» происходит, когда «козаковал почти всякий», когда еще памятны были «молодецкие дела Подковы, Полтора-Кожуха, Сагайдачного» и других казацких гетманов. «Заколдованное место» и «Пропавшая грамота» рассказаны дьячком Фомой Григорьевичем со слов его деда-запорожца. «Ночь перед рождеством» относится к 70-м гг. XVIII века, ко времени уничтожения Запорожской Сечи. «Страшная месть», так же как и «Тарас Бульба», посвящена борьбе с польской шляхтой в XVI веке. Лишь «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь» показывают современную жизнь.

В повести «Ночь перед рождеством» Гоголь особенно полно выразил свою горячую симпатию к свободолюбивым запорожским казакам. В сцене посещения Екатерины II запорожцы жалуются на притеснения и потерю прежних вольностей и привилегий, указывая на свои заслуги в обороне родной земли от татар и турок. «Один из запорожцев, приосанясь, выступил вперед: «Помилуй, мамо! зачем губишь верный народ? чем прогневили? Разве держали мы руку поганого татарина; разве соглашались в чем-либо с турчином; разве изменили тебе делом или помышлением? За что ж немилость? прежде слышали мы, что приказываешь везде строить крепости от нас; после слышали, что хочешь *поворотить в карабинеры*; теперь слышим новые напасти. Чем виновато запорожское войско? тем ли, что перевело твою армию чрез Перекоп и помогло твоим енералам порубать крымцев?..» Потемкин молчал и небрежно чистил небольшою щеточкою свои бриллианты, которыми были унизаны его руки». Эта деталь, подчеркивающая равнодушие Потемкина к жалобам запорожцев, особенно характерна, оттеняя всю сцену, раскрывая ее внутренний смысл.

Сатирическими чертами нарисована и картина придворных нравов. Изображая бездушное и пышное великолепие дворца царицы, Гоголь иронически развенчивает его показной блеск, рисуя придворные порядки через восприятие их кузнецом Вакулой, который простодушно удивляется всей этой ненужной роскоши и чопорности дворцового этикета. Показывая Потемкина, Гоголь отмечал в нем грубость, деспотизм, презрение к окружающим. Поэтому ответ запорожца на простодушный вопрос Вакулы по адресу Потемкина: «Это царь?» — спросил кузнец одного из запорожцев. «Куда тебе царь! это сам Потемкин», — отвечал тот» — воспринимается как явная ирония. В противоположность заискивающим, униженно кланяющимся генералам и вельможам, пресмыкающимся перед царским фаворитом, запорожцы ведут себя гордо и независимо. Они говорят с Потемкиным и царицей со

свободным достоинством и лукавством, отнюдь не повторяя тех верноподданнических фраз, которым учил их Потемкин.

Но не только в прошлом видит Гоголь свободолюбивый, исполненный собственного достоинства характер народа. Парубки в «Майской ночи», задумавшие поддразнить голову и помочь Левко, также стоят за свои права, в них живет память о той вольности, которой славилось казачество: «Что ж мы, ребята, за холопья?

Разве мы не такого роду, как и он? Мы, слава богу, вольные казаки! Покажем ему, хлопцы, что мы вольные казаки!» Свободолюбивое начало в жизни народа и в национальном характере с особенной полнотой нашло свое выражение в образах запорожцев, кузнеца Вакулы, Грицка, деда-казака из повести «Пропавшая грамота», не говоря уже о Даниле Бурульбаше из «Страшной мести». Черты этого удальства, молодечества, широкого «размета» души, которые позже с такой силой покажет Гоголь в героях «Тараса Бульбы», уже намечены и в «Вечерах». Запорожец выступает здесь как бы символом минувшей вольности, неугомонного, задорного начала, подчеркнутого ослепляющей яркостью красок: «Красные, как жар, шаровары, синий жупан, яркий цветной пояс, при боку сабля и люлька с медною цепочкою по самые пяты — запорожец, да и только! Эх, народец! станет, вытянется, поведет рукою молодецкие усы, брякнет подковами, и — пустится! да ведь как пустится: ноги отплясывают, словно веретено в бабьих руках; что вихорь, дернет рукою по всем струнам бандуры и тут же, подпершися в боки, несется вприсядку; зальется песней — душа гуляет!..» («Пропавшая грамота»).

В танце раскрывается неудержимая, могучая сила народного характера, жизнеутверждающий пафос, вольнолюбивое начало народной жизни. Поэтому и в системе образов повестей «Вечеров» описание танца, выражающего вихревой взлет народного чувства, ощущение свободы и шири, занимает такое большое место. В танце, как и в песне, оказалась для Гоголя душа народа. И не случайно, что герои его повестей в минуту душевного подъема, в своих радостных порывах так безудержно, весело, молодо, самозабвенно предаются пляске. Задорно танцует гопак хорошенькая Параска и ее отец Солопий Черевик в «Сорочинской ярмарке». Даже старый дед в «Заколдованном месте», поболтав и выпив с проезжими чумаками, пускается в удалой пляс: «захотелось, знаете, прихвастнуть перед чумаками. «Вишь, чертовы дети! разве так танцуют? Вот как танцуют!» — сказал он, поднявшись на ноги, протянув руки и ударив каблуками». Мы неоднократно встретимся в произведениях Гоголя с этим восторженным описанием танца (в «Тарасе Бульбе»). В безудержной самозабвенной пляске забывается ничтожная и горькая действительность, преображается сам человек, очищаясь от грубой коры повседневности, обнаруживая то смелое, страстное, красивое, что живет в его душе. Вспомним описание пения у Тургенева в «Певцах» или у

Горького в «Детстве», — через образы восторженно-упоенных красотой песни и пляски людей показывают писатели прекрасное и творческое начало в народе.

Воссоздавая в своих повестях поэзию народных преданий и песен в ее безыскусственной простоте и прелести, Гоголь видит в ней идеал прекрасного человека, рождаемого цельностью и полнотой народной жизни. Через все «Вечера» проходит мысль о необходимости единства, слияния человека с народом, личности с коллективом, с «товариществом». Идеал гармонической личности, преодоление разобщающего индивидуализма писатель нашел в народе, в той сфере общности судеб и интересов его отдельных представителей, которая образовалась в процессе исторического развития. Именно поэтому Гоголь обратился в «Вечерах» не к бытовым, «жанровым» зарисовкам крестьянской жизни, а к раскрытию поэтического, вольнолюбивого начала в народном характере. Отсюда их беззаботная веселость, яркий многоцветный калейдоскоп красок, их задорный юмор.

3

«Вечера на хуторе» можно сравнить по их роли в творчестве Гоголя с ранними рассказами Горького. Молодой Гоголь ищет прекрасных и цельных людей, в корне отличных от тех «существователей», которые «корою своей земности» «задавили» «высокое назначение человека». И он находит таких людей в народе, и не столько в его конкретных индивидуальных представителях, сколько в народе в целом, в народной массе, как носителе этих положительных и прекрасных свойств человека вообще. Это и определило собой новое отношение к искусству, оптимистический пафос «Вечеров на хуторе» и художественное своеобразие этих повестей.

Не в повседневной жизни людей, не в их подневольном быту нашел писатель это положительное, поэтическое начало, а в тех проявлениях народного характера, в тех героических чертах, которые раскрывались всем историческим прошлым народа. Сущность национального характера, которую передает писатель в своих повестях, особенно полно выражена в народных песнях. «Это народная история, — писал Гоголь о песнях, — живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа. Если его жизнь была деятельна, разнообразна, своевольна, исполнена всего поэтического, и он, при всей многосторонности ее, не получил высшей цивилизации, то весь пыл, все сильное, юное бытие его выливается в народных песнях». В этой характеристике народной песни — ключ к «Вечерам на хуторе». Жизнь народа показана в них в ее поэтическом ореоле, преломлена сквозь призму народного миросозерцания, расцвечена красками народной поэзии.

При изучении «Вечеров на хуторе» исследователи особенно большое внимание уделяли их «фольклоризму». К настоящему времени установлены для ряда повестей сюжетные источники, восходящие к записям как украинского, так и русского фольклора.[83] Гоголь широко обращался к украинским сказкам, преданиям, песням, которые хорошо знал сам, любовно собирал их и использовал в своих повестях. Так, предание о черте, выгнанном из пекла и ищущем свое имущество, положенное в основу «Сорочинской ярмарки», восходит к народным легендам и сказкам. В неменьшей мере близок к народным преданиям и сюжет «Вечера накануне Ивана Купала», передающий поверье о папоротнике, который цветет огненным цветом в полночь под Иванов день. Тот, кто сумеет сорвать цветок и устоит перед призраками, — отыщет клад. Это поверье записал сам Гоголь в своей «Книге всякой всячины». К фольклорным мотивам восходит и сюжет «Пропавшей грамоты», напоминающий народные рассказы о пребывании в гостях у чертей музыкантов, сапожников и т. д. Щедро вплетены фольклорные мотивы и в повесть «Ночь перед рождеством»; народную легенду пересказывает Гоголь в «Страшной мести».

Пользуясь в своих повестях фольклорными источниками, Гоголь, однако, отнюдь не механически их воспроизводит. Мотивы народных преданий, сказок, легенд — лишь канва, лишь основа для создания совершенно самостоятельных образов. Народность повестей Гоголя не только в том, что он пользуется фольклорными мотивами и сюжетами, но и в самом усвоении народного характера, народной точки зрения на действительность. Украинская песня, по словам Гоголя, «слилась с жизнью, — звуки ее так живы, что, кажется, не звучат, а говорят».

Гоголь особенно восхищается подлинной поэтичностью и душевной красотой облика женщины, раскрываемого в народной песне: «…любовь их делается чрезвычайно поэтическою. Свежая, невинная, как голубка», — такова женщина в народных песнях. «И как просты, как поэтически просты ее исполненные души речи!» Создавая поэтические, овеянные лиризмом образы девушек — Ганны в «Майской ночи», Параски в «Сорочинской ярмарке», Оксаны в «Ночи перед рождеством», — Гоголь широко пользуется народными песнями, из них выбирает те прекрасные душевные черты и краски, которыми наделены его героини, то мечтательно задумчивые и нежные, как Ганна, то полные задорного веселья, смеющиеся и кокетливые, как Оксана, — но одинаково преданно и нежно любящие. Влюбленные у Гоголя даже объясняются между собой словами народных песен. Лирическим, «песенным» является объяснение Левко и Ганны в повести «Майская ночь», восходящее к одной из известных украинских песен «Солнце низенько, вечер близенько». «Галю, Галю! ты спишь или не хочешь ко мне выйти? Ты боишься, верно, чтобы нас кто не увидел, или не хочешь, может быть, показать белое личико на холод! Не бойся: никого нет.

Вечер тепел. Но если бы и показался кто, я прикрою тебя свиткою, обмотаю своим поясом, закрою руками тебя — и никто нас не увидит. Но если бы и повеяло холодом, я прижму тебя поближе к сердцу, отогрею поцелуями, надену шапку свою на твои беленькие ножки». Напомним и соответствующие слова песни:

Ой вийди, вийди,

Не бійся морозу:

Я твоі ніженьки

В шапочку вложу.

Параска в «Сорочинской ярмарке» так же говорит словами народных песен и заклятий, вспоминая о своей нелюбимой и жадной мачехе: «Нет, мачеха, полно колотить тебе свою падчерицу! Скорее песок взойдет на камне и дуб погнется в воду, как верба, нежели я нагнусь пред тобою!»

Кокетливая и гордая Оксана подкупает непосредственностью, прелестью юного, еще самою ею не осознанного чувства. Ее красота крестьянской девушки, с восхищением описываемая автором, — красота жизненная, здоровая, как красота родных полей, рек, щедрой и яркой украинской природы: «Разве черные брови и очи мои, — продолжала красавица, не выпуская зеркала, — так хороши, что уже равных им нет и на свете? Что тут хорошего в этом вздернутом кверху носе? и в щеках? и в губах? Будто хороши мои черные косы?» Характерно, что в сцене свидания Оксаны с Вакулой Гоголь исключает такую, имевшуюся в первоначальной редакции деталь: «Тут кузнец вышел из себя и в душевном волнении обхватил рукою ее полный стан. Чувствовала дрожавшая рука, как подымались под нею полные девические перси. Дрожь и чудный холод пробежал по жилам парубка». Эта подробность оказалась слишком чувственной, принижающей красоту большой и чистой любви Оксаны и Вакулы.

Такой здоровой, безыскусственной природной красотой отличаются все героини «Вечеров». Напомним описание Параски в «Сорочинской ярмарке» — самой простой, обыкновенной украинской «дивчины»: «... на возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с черными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами, с бесконечно-улыбавшимися розовыми губками...» Такова и Пидорка в «Вечере накануне Ивана Купала»: «... полненькие щеки казачки были свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета», «брови словно черные шнурочки», «ротик» «на то и создан был, чтобы выводить соловьиные песни». Это не изнеженная и чувственная красота панночки-ведьмы в «Вие» или прекрасной полячки, погубившей

Андрия, а самая заурядная, здоровая, естественная привлекательность крестьянской девушки.

Н. Г. Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности» писал, что критерием красоты у народа и в народной поэзии является здоровье, цветущий внешний вид: «Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна, — это также необходимое условие красавицы сельской; светская, «полувоздушная» красавица кажется поселянину решительно «невзрачною»... Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья...»[84]

Кузнец Вакула, Грицко, Данила Бурульбаш являются воплощением тех положительных черт, какие запечатлелись в народных думах и песнях. Вакула не теряется ни в каких случаях жизни. Он готов заставить служить себе и нечистую силу, не робеет он и во дворце у царицы. Его поступки воодушевляются большим и подлинным чувством любви к Оксане. Гоголь с исключительным целомудрием и сердечностью изображает его преданную, безыскусную любовь. Искренне и прекрасно чувство Вакулы, готового сделать все на свете, чтобы завоевать свою Оксану. «Если б меня призвал царь и сказал: «Кузнец Вакула, проси у меня всего, что ни есть лучшего в моем царстве, — все отдам тебе. Прикажу тебе сделать золотую кузницу, и станешь ты ковать серебряными молотами». Не хочу, сказал бы я царю, ни каменьев дорогих, ни золотой кузницы, ни всего твоего царства: дай мне лучше мою Оксану!»

Лукаво-простодушный юмор, с которым Гоголь описывает своих отрицательных героев, также восходит к народному творчеству, неумолимо и солоно высмеивающему спесивость, глупое упрямство, самодурство. Такова, например, насмешливая украинская песня о властной «жинке» и глупом муже, слепо ее слушающемся (известная Гоголю по сборнику М. Максимовича):

Била жінка мужика,

Пишла позивати;

Присудили мужику

Ще жінки прохати.

Сидить жінка на припечку,

Ніжки підобравши;

Стоить мужик у порога,

Шапочку изнявши.

«Прости мене, моя мила,

Що ти мене била;

Куплю тобі гарнец меду,

Коновочку пива».[85]

Дальше в песне рассказывается, как жинка заставляет мужа танцевать для своей потехи «гайдука». Этот комический образ строптивой «жинки» в народной песне, несомненно, подсказал Гоголю и его сварливую Хиврю, помыкающую глупым Солопием Черевиком в «Сорочинской ярмарке».

Бытовые комические персонажи повестей наделены Гоголем теми чертами, которые восходят к украинскому фольклору, в частности к интермедиям кукольных «вертепов». Муж-простак, плутоватый цыган, хвастливый запорожец, дьяк, ухаживающий за чужой женой, бойкая, речистая баба, вроде Хиври, — все это излюбленные персонажи украинского вертепа. В вертепе запорожец, так же как и Вакула, ловит черта за хвост и заставляет его служить себе:

Ух! Чорт у баклаг вліз!

Що се я піймав? чи се птичка?

Чи перепиличка?

Чи се тая синичка,

Що вона й не дише,

Тільки хвістиком колише?

Глянь, глянь, яка вона чуднее;

Да, дали би страшнее.

Очі з пятака,

А язык вивалив, мов та собака![86]

Гоголь щедро пользуется теми комическими средствами, которые подсказаны ему народными представлениями вертепа (кукольного театра) и смешными ситуациями комедий И. Котляревского и своего отца. Прятанье в мешки, неожиданные появления героев, комедийно-сценические ситуации, столь часто возникающие в повестях «Вечеров», навеяны этой комедийной традицией. Веселый, задорный комизм, роднящий «Вечера» с народным театром, отнюдь не исчерпывается смешными положениями.[87] Гоголь широко пользуется

также комизмом жестов, поз, речевой манеры, с тем чтобы разоблачить отрицательные стороны поведения человека, придавая этим сатирическую выразительность своим образам. Конечно, комизм и в ранних повестях Гоголя отнюдь не имел самодовлеющего характера, не являлся смехом ради смеха. Комическое начало переходит в них в острый сатирический гротеск, помогает раскрыть и подчеркнуть отрицательные стороны действительности. В этих случаях Гоголь уже обнаруживает зоркость и наблюдательность сатирика, предвещающую сатирическую манеру его последующих произведений.

«Жанровые», бытовые сценки в «Вечерах» дополняют и расширяют социальный фон повестей, придают им реалистическую достоверность, яркий бытовой колорит. В этих сценках с особенной полнотой сказался юмор Гоголя, его зоркая наблюдательность к мелочам быта. Так, в разговоре поповича и разнеженной Хиври в «Сорочинской ярмарке» Гоголь повторяет традиционную комическую сценку, подсказанную народным вертепом. Но он находит новые меткие подробности, остроумно подчеркивающие как самый комизм положений, так и реальный бытовой фон этой сцены. При всем своем кокетстве Хивря ведет весьма практический разговор, спрашивая поповича про «приношения», полученные его отцом. И здесь, в этом, казалось бы, случайном разговоре, приоткрывается весьма конкретная картина сельских нравов. Попович жалуется на недостаточную, по его мнению, тароватость прихожан: «Сущая безделица, Хавронья Никифоровна: батюшка всего получил за весь пост мешков пятнадцать ярового, проса мешка четыре, кнышей с сотню, а кур, если сосчитать, то не будет и пятидесяти штук, яйца же большею частию протухлые». В той же «Сорочинской ярмарке» дано великолепное по яркости красок описание ярмарки. С веселым лукавством передается сцена встречи Солопия Черевика с Грицком Голопупенко, быстро заслужившим полное доверие Солопия, большого любителя варенухи. Эти сценки выхвачены из жизни, обладают всей бытовой достоверностью, характерностью изображаемых персонажей, богатством красок разговорной речи.

Отличительной особенностью повестей «Вечеров» является юмор, придающий им своеобразие и поэтическое очарование. Это еще не тот горький и уничтожающий смех сквозь невидимые миру слезы, который возникает в творчестве писателя позже. Но и в смехе «Вечеров» много оттенков — он становится едким и злым, когда Гоголь высмеивает жадную и сластолюбивую Хиврю или самодовольного и жестокого голову в «Майской ночи»; и мягким и лирическим, когда он рассказывает о капризной красавице Оксане или похождениях кузнеца Вакулы. Этот внешне простодушный и вместе с тем лукавый юмор ведет свое происхождение от народного творчества и является одной из важнейших особенностей стиля Гоголя, его художественной манеры. Изображая бытовые, жанровые сценки, Гоголь не погружается в быт, не

растворяется в нем, а подчеркивает в своих персонажах те земные, смешные черты, которые свидетельствуют о повседневной неприглядной «прозе» жизни. Здесь нет еще той беспощадной сатирической насмешки, с которой впоследствии писатель покажет «значительных лиц» и всяких преуспевающих пироговых и ковалевых. Даже взбалмошная мачеха в «Сорочинской ярмарке» или «ведьма» Солоха в «Ночи перед рождеством» изображены хотя и с ядовитым, но не уничтожающим юмором. Они характерные бытовые фигуры, та среда, которая еще ярче оттеняет целомудренных и благородных героев «Вечеров».

Уже в «Вечерах» проявилось замечательное свойство творчества Гоголя — его способность к типическому обобщению явлений, сказавшаяся в острой сатирической подчеркнутости детали, казалось бы второстепенной, но вместе с тем весьма важной для раскрытия самой сущности явлений. Пользуясь меткой деталью, писатель дает точную социальную характеристику персонажа. Так, говоря о казаке Чубе, одном из поклонников Солохи в «Ночи перед рождеством», Гоголь не преминул сообщить, что вдовый Чуб весьма завидный жених: «Чуб был вдов; восемь скирд хлеба всегда стояли перед его хатою. Две пары дюжих волов всякий раз высовывали свои головы из плетеного сарая на улицу и мычали, когда завидывали шедшую куму-корову или дядю — толстого быка. Бородатый козел взбирался на самую крышу и дребезжал оттуда резким голосом, как городничий, дразня выступавших по двору индеек и оборачиваясь задом, когда завидывал своих неприятелей — мальчишек, издевавшихся над его бородою. В сундуках у Чуба водилось много полотна, жупанов и старинных кунтушей с золотыми галунами: покойная жена его была щеголиха». В этой характеристике Гоголь воссоздает яркую жизненную картину сельских нравов. Комическое сравнение бородатого козла с городничим предвосхищает сатирические принципы более поздних произведений писателя. Отрицательное в людях показано при помощи неожиданного, сатирически развернутого сравнения, заостряющего те черты, которые раскрывают самую сущность характера. Гоголь одновременно дает и гротескное, комическое изображение быта и вместе с тем, как бы мимоходом, приводит резкую сатирическую деталь, обладающую широким социальным смыслом.

Рисуя будничные сцены сельской жизни, писатель создает типичные в своей жизненной конкретности образы, подчеркивая социальный облик персонажа. Таков, например, сатирический портрет «сорочинского заседателя», хапуги-чиновника, данный Гоголем в полную силу жизненных красок: «Если бы в это время проезжал сорочинский заседатель на тройке обывательских лошадей, в шапке с барашковым околышком, сделанной по манеру уланскому, в синем тулупе, подбитом черными смушками, с дьявольски-сплетенною плетью, которою имеет

он обыкновение подгонять своего ямщика, то он бы, верно, приметил ее, потому что от сорочинского заседателя ни одна ведьма на свете не ускользнет. Он знает наперечет, сколько у каждой бабы свинья мечет поросенков, и сколько в сундуке лежит полотна, и что именно из своего платья и хозяйства заложит добрый человек в воскресный день в шинке». Портрет этот при всей шутливости тона глубоко сатиричен и реален. Он уже предвещает изображение тех отрицательных персонажей, которых в дальнейшем с такой полнотой и яркостью сатирических красок покажет Гоголь. В характеристике заседателя не забыта и такая черта, как шапка, сделанная на уланский манер, свидетельствующая о том, что заседатель любил, чтобы его принимали не за полицейского чиновника, а за офицера. «Дьявольски-сплетенная» плеть, которою он имел обыкновение подгонять ямщиков, наглядно рисует «порядки», принятые заседателем. Недаром в другом месте упоминается о том, что «черт припустил бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель».

Черты быта, многочисленные конкретные подробности, раскрывающие подлинные порядки и нравы тогдашней деревенской жизни, рассеяны по всем «Вечерам». Они придают реальный характер повествованию, подчеркнутый бесхитростным тоном рассказчика, словно не придающего значения мелким подробностям быта и в то же время воссоздающего при помощи их правдивую картину жизни украинского села.

Этой задаче сатирического разоблачения быта и нравов служит и фантастика повестей. Фантастика и «демонология» в «Вечерах» принципиально отличны от мистической фантастики немецких романтиков Тика, Гофмана и др. Для немецких романтиков фантастика, народные предания и легенды являлись лишь средством для своего рода мистической мифологизации, для утверждения ирреальности, иллюзорности действительности, подлинная «сущность» которой якобы может быть постигнута в обращении к «мифологическому» сознанию. В фантастике немецкие романтики видели философскую аллегорию, средство мистического преображения реальности.

У Гоголя фантастика народного творчества способствует созданию жизненных сатирических образов, является выражением глубокого сродства мировоззрения писателя с народом. Подобно тому как в народной поэзии, в сказках враждебные народу отрицательные явления показаны в виде злобной и вредящей людям «нечистой силы», Гоголь в своих повестях делает фантастических персонажей — чертей, ведьм — носителями злых и корыстных черт, тех дурных, отрицательных моральных и социальных качеств, которые свойственны представителям господствующей верхушки, провинциальному чиновничеству, сельской «знати». Даже там, где в повестях участвуют фантастические персонажи,

как, например, черт в «Ночи перед рождеством» или ведьмы в «Пропавшей грамоте», — они показаны в бытовом, реальном плане. В них нет ничего «демонического», они мало чем отличаются от людей и наделены их слабостями. Черт в «Ночи перед рождеством» похож на губернского стряпчего: «настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды...» Черт очень похож на судейского чиновника не только по внешности, но и по своим повадкам, по желанию напакостить людям.

Изображая черта провинциальным любезником и франтом, Гоголь, в сущности, показывает смешной, гротескный облик провинциального ухажера, повадки которого приданы им черту. Волокитство черта смешно именно потому, что в нем легко узнать манеры провинциального любезника: «Черт между тем не на шутку разнежился у Солохи: целовал ее руку с такими ужимками, как заседатель у поповны, брался за сердце, охал и сказал напрямик, что если она не согласится удовлетворить его страсти и, как водится, наградить, то он готов на все, кинется в воду; а душу отправит прямо в пекло». Черт действует и говорит, как стряпчий (он даже душу готов «отправить прямо в пекло»), чем особенно остро и гротескно подчеркивается пошлость и тривиальность повадок и любезничанья провинциального ловеласа.

Говоря о том, что не только черт, но и вся уездная «знать» лезет в «люди», автор раскрывает этот сатирический смысл своей фантастики: «Чудно устроено на нашем свете! — якобы простодушно замечает рассказчик по поводу фатовства черта. — Все, что ни живет в нем, все силится перенимать и передразнивать один другого. Прежде, бывало, в Миргороде один судья да городничий хаживали зимою в крытых сукном тулупах, а все мелкое чиновничество носило просто нагольные. Теперь же и заседатель и подкоморий отсмолили себе новые шубы из решетиловских смушек с суконною покрышкою. Канцелярист и волостной писарь третьего году взяли синей китайки по шести гривен аршин. Пономарь сделал себе на лето нанковые шаровары и жилет из полосатого гаруса. Словом, все лезет в люди! Когда эти люди не будут суетны! Можно побиться об заклад, что многим покажется удивительно видеть черта, пустившегося и себе туда же. Досаднее всего то, что он, верно, воображает себя красавцем, между тем как фигура — взглянуть совестно».

«Нечистая сила», как и в народных поверьях и сказках, наделена у Гоголя теми отрицательными, подлыми качествами и чертами, которые присущи «высшему лакейству» и враждебны народу, глубоко чужды благородным и душевно-чистым парубкам и дивчинам «Вечеров». Таков дьявол Басаврюк в повести «Вечер накануне Ивана Купала»,

соблазняющий людей жаждой золота, толкающий их на преступления. Ведьмы и прочие чудища в дьявольском пекле, куда попадает запорожец в «Пропавшей грамоте», играют в карты и при этом еще плутуют. Фантастическое и здесь становится прежде всего средством сатирического изображения вполне реальных явлений, способствует заострению образа, сопровождается лукавой усмешкой автора, все время сквозящей за внешне простодушным и даже сочувственным отношением к рассказываемому. Сатирическое начало в повестях «Вечеров» подчеркивает отрицательные проявления обыденной жизни, которые в гротескно-фантастическом преломлении приобретают особую наглядность и остроту. Этим объясняется и самое изображение фантастического — как обычного, повседневного, бытового. Гоголь чаще всего мотивирует свою фантастику затаенной иронией, показывает фантастическое — как представление о происходящих в повести событиях, свойственное самим ее персонажам.

Фантастика у Гоголя выражает представления самого народа, его наивную веру в чертей, ведьм, домовых, хотя и сдобренную изрядной долей насмешливого скептицизма. Эта наивная вера в «нечистую силу», присущая как рассказчикам, так и самим действующим лицам повестей Гоголя, характеризует их культурный уровень, их предрассудки и суеверия, к которым сам автор относится с нескрываемой насмешкой. Поэтому в таких повестях, как «Сорочинская ярмарка», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место», фантастическое выступает у Гоголя как средство комического изображения быта и нравов.

При наличии фантастических мотивов «Сорочинская ярмарка» отнюдь не фантастична, а является жизненной, исполненной народного юмора историей о том, как глуповатый Солопий Черевик решился наперекор сварливой жене выдать замуж за парубка Грицка свою дочку Параску. Таинственная «красная свитка», которую заложил черт шинкарю, включается в повесть как предание, которым пользуется Грицко и помогающий ему цыган, чтобы припугнуть супругу Салопия и заставить ее согласиться на свадьбу. «Чудесные» появления свиного рыла или оторванного рукава красной свитки не заключают ничего фантастического, а являются проделками цыган, дурачащих и пугающих Солопия и его супругу. В таких повестях, как «Ночь перед рождеством», «Заколдованное место» или «Пропавшая грамота», фантастика переплетается с жизненными, бытовыми подробностями. В «Пропавшей грамоте» похождения загулявшего запорожца, деда-рассказчика, переданы дьячком Фомой Григорьевичем как пьяное наваждение, как сон, рассказанный ему болтливым, любящим прихвастнуть и приврать дедом. Хвастливый запорожец выдумывает самые фантастические, невероятные происшествия, якобы с ним случившиеся, стараясь им придать правдоподобие, уснащая повествование множеством

конкретных подробностей о порядках в «пекле», представляемом им по образу и подобию своего собственного житья-бытья.

4

Основным художественным принципом повествования в «Вечерах» является «сказ»: передача событий от лица рассказчика. Автор как бы перелагает ответственность за достоверность и характер рассказа на то лицо, которое выступает в роли повествователя. Рассказчик отличается не только своеобразием языковой манеры, своей ориентацией на устную речь. Самая личность рассказчика определяет точку зрения на происходящие события, аспект, в котором они воспринимаются.

Рассказчики повестей, за исключением «горохового панича», высмеянного за книжность своего рассказа самим Рудым Паньком, выступают как носители народного начала, разделяя и наивную веру народа в сверхъестественное, в «нечистую силу», и его неприязнь к панству. Уже в предисловии к «Вечерам на хуторе», написанном от лица «пасичника Рудого Панька», как ранее указывалось, подчеркнуто противопоставление его «мужицких» рассказов «светской», салонной литературе. Иронически показывая тот переполох, который произведет появление его повестей в чопорной обстановке Дворянских салонов, Гоголь утверждал право на изображение народной жизни во всем ее многообразии. Предисловие мотивирует жизненную правдивость повестей, подчеркивает народность их содержания и стиля. Обращаясь к читателям чуждого ему дворянского круга, пасичник просит извинения за простоту своего рассказа: «Вы, может быть, и рассердитесь, что пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму...» Безыскусственность и правдивость своих повестей Рудый Панько все время противопоставляет вычурному, книжному рассказу.

Упоминая о «гороховом паниче», которого можно «хоть сейчас нарядить в заседатели», Рудый Панько говорит о нем: «Бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать вычурно да хитро, как в печатных книжках! Иной раз слушаешь, слушаешь, да и раздумье нападет. Ничего, хотя убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких!» Образ пасичника Рудого Панька имеет большое значение для понимания всего идейного замысла «Вечеров», определяя собой самое отношение к изображаемому, народный характер того мира, который возникает в рассказах, им собранных. Автор как бы передоверяет повествование человеку, вышедшему из того социального круга, который ему хорошо знаком, тем самым не только внешним образом объединяя отдельные повести «Вечеров на хуторе», но и придавая им внутреннее единство.

Издание «Вечеров» от имени «пасичника Рудого Панька» вызвано было, несомненно, не только желанием писателя скрыть свое авторство

из боязни критики. Гоголю хотелось, чтобы его повести из жизни народа были восприняты читателями как подлинно народные.

Предисловия пасичника воссоздают яркую картину провинциального захолустья, мелочности и ничтожности интересов его обитателей из «высшего общества»: здесь и «гороховый панич», кичащийся своей «образованностью» и тем, что дядя его был когда-то «комиссаром», здесь и Степан Иванович Курочка из мелкопоместных дворян. Эта точная бытовая живопись создает переход к такой повести, как «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В первом издании «Опыта биографии Н. В. Гоголя» Кулиш, отмечая жизненность образов «Вечеров на хуторе», особо выделил предисловия Рудого Панька: «Надобно быть жителем Малороссии, — писал Кулиш, — или, лучше сказать, малороссийских захолустий, лет тридцать назад, чтобы постигнуть, до какой степени общий тон этих картин верен действительности. Читая эти предисловия, не только чуешь знакомый склад речей, слышишь родную интонацию разговоров, но видишь лица собеседников и обоняешь напитанную запахом пирогов со сметаною или благоуханием сотов атмосферу, в которой жили эти прототипы Гоголевой фантазии».[88]

Наибольшую конкретность среди рассказчиков «Вечеров» приобрел облик дьячка Фомы Григорьевича, — любителя поболтать, рассказать маловероятную историю, сдобрив ее изрядной дозой своих рассуждений. В нем показана и «ученость», и провинциальная благовоспитанность сельского дьячка, прочно связанного с деревенским бытом. Рудый Панько умиляется этой ученостью и благородным обращением дьячка, высказывая чисто народное понимание его образованности: «Вот, например, знаете ли вы дьячка диканьской церкви, Фому Григорьевича? Эх, голова! Что за истории умел он отпускать! Две из них найдете в этой книжке». Во вступлении к «Вечеру накануне Ивана Купала» Фома Григорьевич охарактеризован следующим образом: «За Фомою Григорьевичем водилась особенного рода странность: он до смерти не любил пересказывать одно и то же. Бывало, иногда, если упросишь его рассказать что сызнова, то, смотри, что-нибудь да вкинет новое или переиначит так, что узнать нельзя». С самого начала читатель предупрежден, что в повести многое принадлежит фантазии рассказчика, его любви «вкинуть» что-нибудь от себя.

Рассказчик постоянно пускается в казалось бы ненужные отступления от основной темы, но эти отступления, эта словоохотливость и придают художественную выразительность рассказу, так как из них возникает конкретная и вместе с тем типическая картина жизни украинского села. В то же время эти, казалось бы излишние, подробности и отступления характеризуют самого рассказчика, превращают его в реальный, конкретный персонаж, воспринимаются как круг его, рассказчика, а не

автора наблюдений, ограниченных умственным горизонтом рассказчика, его представлениями о жизни.

По отношению рассказчика к действительности, по своей языковой манере повести Гоголя близки к народным сказкам. Об этом можно судить, сравнивая «Пропавшую грамоту» с народным рассказом «Музыкант и черти» (записанным М. Драгомановым в 60-е годы). В этой народной сказке, близкой и по сюжету к «Пропавшей грамоте», говорится о музыканте, попавшем на веселье нечистой силы. Как и у Гоголя, рассказ ведется от лица простодушного рассказчика, повествующего о своих похождениях. Музыкант, приглашенный играть каким-то прохожим, принятым им за «панского служку», попадает в незнакомый дом, оказавшийся местом сборищ «нечистой силы». Рассказ этот не только по своим мотивам напоминает сцену посещения пекла дедом в «Пропавшей грамоте», но и выдержан в том же простодушно невозмутимом тоне, так же обильно насыщен бытовыми подробностями: «Будинок такий, як у здоровіх панів тільки буваэ. Входим туди — тут челяді повно вертится. От, думаю, тут міні іграть, — се, думаю, мене челядь позвала. Аж ні, киваэ дальше мій провожатый ітить. Прошов я дальше, в здорову таку горницю. Тут як высыпало панства, да все разряжене таке, що аж ну! ще я такого, здаэться, і не бачив ніколи! Я уклонився низенько, — вони оскалили зубы, усміхнулись. «А ну, кажуть, заграй нам метелиці». Я ім як учистив, як понесуться в танці, як віхор! Я й родився, й хрестився, ніколи не бачив, щоб хрещені люде так танцювали! Тут міні горілки, закуски всякоі, я пью, ім, іграю...»[89] Рассказчик получает от одного из танцующих золотые червонцы. Однако, случайно проведя рукой по правому глазу, он вместо комнаты с разряженными гостями увидел вокруг себя нечистую силу, а червонцы оказались обыкновенными черепками. Лишь перекрестившись и прочитав вслух «Да воскреснет бог», выбрался музыкант из развалин дома покойного войскового писаря Черныша, куда завела его нечистая сила.

Дед-казак в «Пропавшей грамоте», подобно рассказчику предания «Музыкант и черти», также принимает нечистую силу за людей; лишь бросив им деньги, он видит их в подлинном облике. «Батюшки мои! — ахнул дед, разглядевши хорошенько. — Что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно. Ведьм такая гибель, как случается иногда на рождество выпадет снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского трепака. Пыль подняли, боже упаси какую!»

Близость этих сказочных мотивов и, что особенно существенно, сочетание фантастики с бытом, ее комическое осмысление, манера рассказа (повествование от лица простодушного рассказчика) наглядно свидетельствуют, насколько прочной и органической была связь

повестей Гоголя с народным творчеством. Как и в описании похождений черта в «Ночи перед рождеством», это изображение ведьмовского кутежа наподобие сельского бала придает пародийно-комический смысл всему рассказу, позволяет представить сельское общество в сатирическом его изображении. При описании игры деда с ведьмами «в дурня» это сатирическое значение фантастики становится еще очевиднее. Жульнические проделки нечистой силы, жадность и тщеславие чертей и ведьм в «пекле» являются как бы карикатурным изображением малопривлекательных качеств в людском обществе. Представляя себе нечистую силу по образу и подобию своих односельчан, подгулявший дед невольно рисует и нравы диканьского общества. Чем конкретнее, жизненней образ Фомы Григорьевича, чем ощутимее он как рассказчик, тем правдоподобнее становится и все повествование, фантастика и преувеличения которого остаются на совести рассказчика.

Похождения «деда» рассказчик передает с его слов, добавляя и кое-какие собственные домыслы. Поэтому и поиски запорожцем пропавшей грамоты в аду, и игра в дурня с ведьмами на казацкую шапку переданы с такими смешными бытовыми подробностями, что фантастика утрачивает свою таинственность, становится хитроумной выдумкой и брехней подгулявшего казака. Недаром нечистая сила ему представляется ничуть не таинственной и потусторонней, а самой обыденной. Рассказ даже о самых невероятных событиях ведется с той же верой в правдивость рассказываемого, тем же невозмутимо простодушным тоном и с самыми точными подробностями, как и рассказ о незначительных бытовых происшествиях. Для рассказчика нет ничего невозможного ни в игре в дурачки деда с ведьмами в пекле, ни в фантастическом появлении красной свитки, ни в том, что Солоха летает на помеле. Все это в порядке вещей. Обыденность, естественность этих фантастических событий для рассказчика не подлежит сомнению. Это и создает юмористический характер повествования, основанный на несовпадении точки зрения рассказчика с авторским отношением, подчеркнутым затаенной иронической усмешкой. Автор как бы подсмеивается все время над наивным простодушием и доверчивостью рассказчика.

Художественный такт Гоголя сказался в том, что он не разрешает до конца вопрос о том, в какой мере сам рассказчик уверен в правдивости своего повествования, но насыщает свои повести таким количеством бытовых, преимущественно комических деталей, что фантастические события сами собой становятся нелепыми и смешными. Повествуя о том, как черт в «Ночи перед рождеством» украл месяц, рассказчик с наивным «простодушием» добавляет: «Правда, волостной писарь, выходя на четвереньках из шинка, видел, что месяц ни с сего ни с того танцевал на небе, и уверял с божбою в том все село; но миряне качали

головами и даже подымали его на смех». Этим отрицанием сомнений «мирян» рассказчик не только не рассеивает, а усугубляет предположения о нетрезвом состоянии писаря, обнаруживавшего проделки черта. Лукавая усмешка, ирония автора чувствуются за этим якобы простодушным повествованием.

Однако Гоголь не всецело придерживается сказовой манеры избранного им рассказчика, не отождествляет авторское отношение к событиям с отношением рассказчика — Рудого Панька или дьячка Фомы Григорьевича. Повествование только от имени Фомы Григорьевича во многом суживало бы возможность многостороннего показа действительности, стилистический диапазон рассказа. Круг наблюдений рассказчика ограничен и не дает возможности раскрыть в монологической системе речи реальную сложность и противоречивость явлений. Этим объясняется, что в ряде повестей «Вечеров» рассказчик уже не выступает как конкретное лицо, лишен точной характеристики.

В художественном произведении организация всех речевых элементов служит для наиболее полного и совершенного выражения идейно-художественного замысла. Язык приобретает здесь эстетическую функцию. Речевые элементы в художественном произведении при всем своем многообразии получают единство, подчинены задаче раскрытия его идейного замысла. Поэтому вопросы стиля являются вместе с тем и вопросами художественного метода и мастерства писателя. Именно в стиле находит свое выражение неповторимое своеобразие его художественной манеры. Писатель создает свой индивидуальный стиль, пользуясь средствами общенародного языка, применяя его словарный фонд, его грамматические формы сообразно со своими идейно-художественными задачами. Стиль «Вечеров на хуторе» представляет сочетание устного народного сказа и индивидуальной авторской речи. В переплетении живого разговорного языка с формами книжно-патетического стиля — своеобразие «Вечеров». Гоголь пользуется здесь синтаксическими и грамматическими формами русского языка, включая в него относительно небольшое количество украинских слов и оборотов. Украинские слова и выражения подчеркивают специфичность бытовой обстановки украинской деревни, реалистически рисуют народные типы и характеры.

Украинские слова и обороты придают языку «Вечеров» народный колорит, подчеркивают характерность и национальное своеобразие речи украинских персонажей повестей, устный, «сказовый» характер самого повествования. Но нигде эти украинизмы не нарушают и не оттесняют основного для повестей русского языка, его грамматического строя и основного словарного фонда, только лишь острее и ярче выделяясь на его фоне. Во втором издании «Вечеров» (а затем и в последующих их переизданиях) Гоголь еще более сократил количество украинизмов как

в синтаксисе, так и в словаре своих повестей. Напомним, что к каждой части «Вечеров» был присоединен особый словарик украинских слов, таких, как «бандура», «буряк», «буханец», «гопак» и т. д., — в основном слова, обозначающие предметы сельского хозяйства, бытового обихода, местных родов кушаний, растений и т. д.

Однако Гоголь отчетливо сознавал обращенность своих повестей именно к русскому читателю, их значение для русской литературы. Поэтому украинские слова вводятся им лишь изредка, как напоминание о речевой характеристике рассказчика, как усиливающие местный колорит. Тремя годами позднее после выхода «Вечеров» Гоголь писал М. Максимовичу по поводу его переводов украинских песен на русский язык, подчеркивая значение включения отдельных украинских слов в русскую речь: «я сам...вряд ли бы уберегся от того, чтобы не влепить звонкое словцо в русскую речь, в простодушной уверенности, что его и другие также поймут. Помни, что твой перевод для русских, и потому все малороссийские обороты речи и конструкцию прочь!» В «Вечерах» же сам Гоголь еще нередко пользовался оборотами и конструкцией украинской речи, но уже после «Миргорода» он почти полностью отказывается от этого, обращаясь к нормам русского литературного стиля. В «Вечерах» Гоголь демократизирует литературную речь, раздвигает ее рамки, широко пользуясь возможностями обогащения русского литературного языка украинизмами.

Гоголь является подлинным живописцем слова, с удивительной точностью и выразительностью рисуя средствами языка характер, профессию, социальное положение своих героев. Эта индивидуализация речи каждого из персонажей в «Вечерах» еще лишь намечалась, оставаясь в сфере общих социальных характеристик; полностью это свойство поэтического языка Гоголя раскроется позднее. Акад. В. В. Виноградов писал по поводу языка «Вечеров на хуторе»: «Задача Гоголя состояла в том, чтобы усилить характеристическую выразительность и лаконизм рассказа, приблизить повествовательный стиль к устно-народной речи, гармонически слить его образную структуру, его семантический строй, заключенное в нем «мировоззрение» с образом деревенского дьячка, расцветить сказ экспрессивными красками народной речи с оттенками украинизма. Отход от норм среднего литературного стиля предшествующей эпохи требовал решительного преобразования лексики и синтаксиса и насыщения их разговорно-народными «приметами».[90]

Основная задача, которая была поставлена Гоголем в «Вечерах», — сближение литературного языка с народным, в противовес тому разграничению языка литературы и языка общенародного, которое было столь характерно для сентиментально-салонного стиля карамзинистов и начальной поры русского романтизма. Гоголь смело

разрушил искусственную замкнутость литературной речи, уничтожив перегородки между ней и речью народной. В «Вечерах» это еще подчеркнуто обращением к украинскому языку, который в глазах русского читателя имел более «простонародный» характер. Употребление украинского просторечия чаще всего служит для комической характеристики персонажей, передает бытовые особенности.

Народный юмор повестей сказался и в том, что Гоголь охотно дает своим героям смешные фамилии — Солопий Черевик, Голопупенко. Эти фамилии рассчитаны уже по своей этимологии на комический эффект, подчеркивают щедрый юмор повестей. В «Пропавшей грамоте» Гоголь даже вводит перечень комических фамилий: «Тогдашний полковой писарь, вот нелегкая его возьми, и прозвища не вспомню… *Вискряк* не *Вискряк, Мотузочка* не *Мотузочка, Голопуцек* не *Голопуцек*…знаю только, что как-то чудно начинается мудреное прозвище».

Не только украинское бытовое просторечие, но и иные формы речи служат Гоголю для характеристики персонажей, для создания языкового комизма. Смешна вычурно-книжная речь «горохового панича», над которой потешается «пасичник». Еще комичнее церковный жаргон поповича в «Сорочинской ярмарке» или дьяка в «Ночи перед рождеством», особенно неуместный в той бытовой обстановке и ситуации, в которой оказываются эти персонажи. Так, например, дьяк в «Ночи перед рождеством» изъясняется витиеватым, книжным слогом с примесью церковнославянских фраз: «Ради бога, добродетельная Солоха, — говорил он, дрожа всем телом. — Ваша доброта, как говорит писание Луки, глава трина… трин…» Попович Афанасий Иванович в «Сорочинской ярмарке» также говорит на бурсацком жаргоне. Витиеватая, пересыпанная церковными славянизмами речь придает не только социальную и профессиональную характерность его образу, но и комически осмысляется как искусственный, чуждый народному языку жаргон. Упав, перелезая забор, в крапиву, попович успокаивает Хиврю: «Тс! ничего, ничего, любезнейшая Хавронья Никифоровна, — болезненно и шепотно произнес попович, подымаясь на ноги, — выключая только уязвления со стороны крапивы, сего змиеподобного злака, по выражению покойного отца протопопа».

В «Вечерах на хуторе» Гоголь стремится к поэтизации мира, поэтому он не подчеркивает непривлекательно прозаических деталей его (как это он будет делать позднее), а утверждает радостное, оптимистическое восприятие мира, живописную зрительную яркость и полноценность вещей, выражающих поэтичность и красочность народной жизни. С восхищением говорит писатель в «Сорочинской ярмарке» о простых глиняных горшках, которые везут на возу на ярмарку. Зрительная наглядность подчеркнута здесь метафорической яркостью сравнений,

глубоко врезающихся в нашу память, словно приближая предмет к нашим глазам. Вслед за Гоголем мы восхищаемся ярко расписанными мисками и макитрами — прекрасным народным искусством сельского гончара. И нам не кажется уже преувеличением, когда Гоголь называет эти глиняные изделия «щеголями» и «кокетками», говорит о них как о живых существах: «Горы горшков, закутанных в сено, медленно двигались, кажется скучая своим заключением и темнотою; местами только какая-нибудь расписанная ярко миска или макитра хвастливо выказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня и привлекала умиленные взгляды поклонников роскоши. Много прохожих поглядывало с завистью на высокого гончара, владельца сих драгоценностей, который медленными шагами шел за своим товаром, заботливо окутывая глиняных своих щеголей и кокеток ненавистным для них сеном».

В «Вечерах» уже сказались те особенности стиля Гоголя, которые в дальнейшем выступят во всей своей полноте, начиная с «Миргорода»: зрительная наглядность образа, точность предметного изображения и в то же время его гиперболическая заостренность. Достаточно напомнить облик Пацюка в «Ночи перед рождеством» или изображение приятеля головы — винокура в «Майской ночи», «толстенького человечка», беспрерывно курящего свою «люльку»: «Облака дыма быстро разрастались над ним, одевая его в сизый туман. Казалось, будто широкая труба с какой-нибудь винокурни, наскуча сидеть на своей крыше, задумала прогуляться и чинно уселась за столом в хате головы».

В описаниях природы Гоголь широко пользуется яркими сравнениями, метафорами, гиперболами, расцвечивающими речь, придающими ей ту живописность, которая выражает поэтичность народной жизни. Гоголь обращается чаще всего к сравнениям и метафорам, взятым из народного быта и фольклора, особенно наглядным и конкретным. В «Пропавшей грамоте», рассказанной дьячком Фомой Григорьевичем, речка, вздрагивавшая, как «польский шляхтич в казачьих лапах», или поле, по которому «пестрели нивы, что праздничные плахты чернобровых молодиц», — сравнения удивительные по своей зрительной конкретности. Поэтические сравнения и метафоры приоткрывают внутренний, лирический подтекст повестей. В «Ночи перед рождеством» — «снег загорелся широким серебряным полем и весь обсыпался хрустальными звездами». Это сравнение усиливает общий нарядно-праздничный колорит всего пейзажа, оптимистически светлую тональность повести о любви Вакулы и Оксаны.

Далеко не случайно, что Гоголь — один из наиболее часто и удачно иллюстрировавшихся писателей. Его портреты, пейзажи, описания полно и ярко могут быть переданы таким искусством, как живопись. Его внимание постоянно обращено на живописную, зрительную

выразительность предметов. Своеобразие реализма Гоголя — на начальном этапе его творчества — во многом и состояло в обращении к этой словесной живописи, к предметным изображениям, к передаче полноты ощущения жизни, вещественной, материальной стороны мира.

5

В «Вечерах на хуторе» все время чувствуются как бы два голоса: голос рассказчика и голос автора.

Рассказчики в «Вечерах» являются носителями житейски-трезвого взгляда на жизнь, нередко ограниченного наивными предрассудками. Они не подымаются над бытом, над уровнем взглядов и отношений своих героев, а выступают наравне с ними, будучи полностью погружены в их интересы, в круг их представлений.

Иное дело автор, который в «Вечерах» выступает как носитель положительного идеала, выражая свое стремление к прекрасному и в то же время трагически переживая его неосуществимость. Автор утверждает здоровое и прекрасное начало в человеке, сохраненное народом. Но именно в народе, как в целом, как в коллективе, а не только в его отдельных представителях, у которых это начало может быть заслонено мелким, случайным, бытовым. Выражение этого высокого идеала цельного и благородного человека Гоголь видел, как уже указывалось, прежде всего в народном творчестве, в песне.

Утверждая красоту и ценность человека в его цельности, свободолюбии, благородстве его душевных проявлений, Гоголь в то же время трагически воспринимал враждебность человеку мира собственнической алчности, холодного эгоизма, социальной несправедливости. Проявление этого авторского отношения сказывается в лирических и пейзажных отступлениях. Голос автора здесь прорывается сквозь бытовое, простодушно-лукавое повествование рассказчика. Автор непосредственно включается в рассказ, дает почувствовать отличие своей точки зрения от простодушной болтовни рассказчика, стремится осветить истинное положение вещей. Это включение лирического авторского начала и придает сложность идейной и художественной структуре повестей.

Чернышевский отмечал, что «Вечера на хуторе» производят «сильнейшее впечатление» на каждого читателя «именно своею задушевностью и теплотой».[91] Эта «задушевность», влюбленность Гоголя в жизнь народа, отмеченная Чернышевским, определила во многом и художественные принципы «Вечеров», их лиризм. «Вечера» проникнуты глубоким авторским лиризмом, который в сочетании с юмором составляет неповторимое своеобразие гоголевского стиля.

Лирические отступления и пейзажи раскрывают идейный подтекст повестей, углубляют и расширяют их содержание, подчеркивают,

оттеняют поэтичность народной жизни, рисуют пленительный образ Украины. Пейзаж в «Вечерах на хуторе» как бы дополняет то прекрасное, что Гоголь увидел в народе. Отсюда богатство его красок, метафор, самая гиперболичность. В пейзаже отчетливо чувствуется авторский голос, лирическое начало, благодаря чему он приобретает эмоциональную выразительность, передает отношение автора к происходящим событиям. Взволнованная патетика лирических пейзажей как бы прорывает бытовую оболочку, «земность» самих событий, утверждая положительное, прекрасное начало, озаряя новым светом смысл происходящего. Такова роль пейзажа в таких повестях, как «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед рождеством», «Майская ночь, или Утопленница».

В «Майской ночи» противопоставление сил, враждебных чистой и светлой любви Ганны и Левко, подчеркнуто лирическим пейзажем, проходящим через всю повесть, словно аккомпанируя этой песне о любви. Повесть начинается описанием майской ночи, на фоне которой так прекрасна и поэтична любовь Ганны и Левко. «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь!» Завершается повесть волшебно-красивой картиной украинской ночи, словно благословляющей счастливого Левко, увидевшего в окошке при свете месяца спящую Ганну. «И чрез несколько минут все уже уснуло на селе; один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба. Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь, величественно догорала».

Пейзаж подчеркивает единство человека и природы, гармоническую цельность жизни народа. Прекрасное в природе оттеняет красоту в человеческой жизни, а ее грозные и стихийные проявления — трагические события в судьбе людей. Прозрачный лунный пейзаж в «Майской ночи» выражает лирический подтекст повести, тему трогательной и нежной любви Ганны и Левко. Иной характер приобретает описание Днепра в «Страшной мести», окрашивая весь рассказ тем суровым пафосом, той романтикой героических страстей, которая определяет содержание повести.

Нередко критика упрекала писателя за фантастичность его пейзажей, за их условно-романтический характер, якобы ничего общего не имеющий с действительностью. «Сама природа у Гоголя, — писал В. Брюсов, — дивно преображается, и его родная Украина становится какой-то неведомой, роскошной страной, где все превосходит обычные

размеры».[92] Однако поэтическая расцвеченность, гиперболизация не делают Украину «какой-то неведомой страной». Пейзаж у Гоголя расцвечен яркими красками, потому что передает великолепие украинской природы, служит фоном для изображения многогранной жизни народа. Поэтическая гипербола лишь усиливает, делает особенно наглядной красоту природы, но не становится самоцелью. В «Сорочинской ярмарке» преобладает радостное приятие жизни, беззаботная веселость, яркая многоцветность красок, задорный и лукавый юмор. Солнечный, знойный, охватывающий сладостным томлением пейзаж летнего дня предваряет изображение картин народной жизни, рассказ о простой и радостной любви Грицка и Параски. Уже образ голубого неизмеримого океана, сладострастным куполом нагнувшегося над землей, картина летнего дня, полного «сладострастия и неги», которой начинается повесть, передает эту атмосферу влюбленности, молодости, красоты.

Но в жизнерадостный, веселый мир «Вечеров» вторгается трагическое начало. Даже такая радостная, сверкающая яркими жизненными красками повесть, как «Сорочинская ярмарка» с забавными похождениями ее героев, кончается грустным, пессимистическим аккордом. Картина шумного, беззаботного веселья, неуемного свадебного разгула и пляски, которой завершается повесть, внезапно обрывается печальной нотой: «Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо.

Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему».

В этом грустном лирическом монологе об одиночестве, о зыбкости и кратковременности счастья выступает уже не словоохотливый, веселый рассказчик-хуторянин, а сам автор, носитель иного осознания действительности, гораздо более глубокого и противоречивого. В этом лирическом отступлении он напоминает читателю о том, что та радость и веселье, которые завершают свадебную пляску, недолговечны, кратковременны, что жизнь, повседневная судьба его героев вовсе не радостны и за краткими мгновеньями веселья и счастья следуют тяжелые и печальные будни.

Злое, враждебное человеку начало в «Вечерах» принимает нередко мистифицированно-фантастические формы. Изменник-колдун, отщепенец и предатель своего народа, Басаврюк, толкающий на преступление Петра в «Вечере накануне Ивана Купала», ведьма — все это образы, созданные народным представлением о враждебных человеку, злых силах.[93] Но во всех этих случаях при всей фантастичности манеры изображения этих демонических, преступных начал Гоголь показывает как основную причину зла — отпадение от народа, от коллектива. Нарушая нравственные законы народной жизни, вступив на путь индивидуалистического обособления, удовлетворения своих эгоистических личных интересов, человек теряет связь с коллективом, становится носителем злого, демонического начала. Если «нечистая сила» обычно рисуется писателем насмешливо-пародийными чертами, то отщепенцы-преступники окружаются атмосферой таинственности, мистического ужаса. В таких повестях, как «Страшная месть» и «Вечер накануне Ивана Купала», зловещий мистический колорит с особенной резкостью подчеркивает губительную власть враждебных народу сил. В идейно-художественной структуре «Вечеров на хуторе близ Диканьки» это противопоставление ясного, оптимистического, жизнеутверждающего начала — трагическому, демоническому и определяет внутренний конфликт книги.

Отпадение от народных основ, от жизни и интересов коллектива, противопоставление личного блага общему ведет к одиночеству, изоляции личности, к преступлению. В «Вечере накануне Ивана Купала» черты реальной действительности, социальные противоречия приобретают особенную остроту. В повести рассказывается о печальной жизни и горькой судьбе крестьянина-бедняка Петра Безродного, батрачившего у богатого казака Терентия Коржа. Петро влюбляется в красавицу Пидорку, дочку Терентия Коржа, но препятствием к его счастью является бедность: богатей-казак не отдает свою дочь за нищего батрака. Таким образом, в основе повести, определяя и ее сюжетный конфликт, и распределение красок, лежит социальное противоречие, вполне жизненное и реальное.

Добиться руки любимой девушки возможно лишь при помощи богатства. Потому-то Петр и соблазняется дьявольским предложением добыть золото ценою преступления. «Нет, не видеть тебе золота, покамест не достанешь крови человеческой!» — говорит ему ведьма и он убивает «безвинного ребенка» — Ивася, маленького братца Пидорки. Получив ценой преступления богатство, Петро не обретает желаемого счастья. Женившись на Пидорке, зажив с нею «словно пан с панею», он не может вытерпеть мучений заглушаемой совести: «Как будто прикованный сидит посереди хаты, поставив себе в ноги мешки свои. Одичал; оброс волосами; стал страшен; и все думает об одном, все силится припомнить что-то, и сердится, и злится, что не может

вспомнить». Да и самое богатство оказалось призрачным, и, когда он вспомнил свое преступление, червонцы в мешках превратились в битые черепки.

Это осуждение жестокой власти «золота», эгоистического, собственнического начала, разлагающего простую и цельную жизнь народа, дано Гоголем в форме народной легенды, в которой народные представления о сущности зла персонифицированы в фантастических образах дьявольской силы. Герой повести, совершающий во имя богатства ужасное преступление, является исключением в народной среде, отщепенцем. Писатель не мог наделить его теми же народно-эпическими чертами, которыми он наделяет кузнеца Вакулу или другие положительные персонажи. В таких повестях, как «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть», фантастика приобретает черты романтической легенды, проникнута глубоким философским смыслом. Трагическая идея «Вечера накануне Ивана Купала» и «Страшной мести» также тесно связана с фольклором, с народным представлением о нравственном долге человека. В народных сказках и легендах «нечистая сила» обычно олицетворяет злое, антинародное начало в самой действительности, является выражением жестокости и корыстолюбия, чуждых народу, присущих господствующим классам. В сказках и легендах о кладах, к которым обратился Гоголь при создании «Вечера накануне Ивана Купала», нечистый дает людям золото в обмен на душу.[94] Басаврюк (в первой редакции — Бисаврюк, от украинского «бис», то есть бес), «бесовский человек», соблазняет бедняка Петра обещанием показать клад, но этот бесовский клад оплачивается ценой крови невинного ребенка. Таким образом, корыстное чувство, жажда богатства, хотя они и внушены Петру его безвыходным положением и любовью к Пидорке, приводят к преступлению, к нарушению самых священных основ народной морали.

В «Вечере накануне Ивана Купала» реалистические сцены народной жизни сменяются фантастически-таинственным колоритом, изображением ужасов в духе романтической поэтики. Начало повести выдержано в том же бытовом, сказовом стиле, что и остальные повести, — как рассказ дьячка Фомы Григорьевича. Там же, где рассказчик переходит к описанию преступления Петра, убийства им Ивася, повествование теряет свой бытовой, юмористический характер. Рассказчик обращается здесь к эмоционально-книжному описанию в духе романтической поэтики ужасов: «Глаза его загорелись… ум помутился… Как безумный, ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи… Дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудища стаями скакали перед ним». Здесь и чудовищная старуха ведьма с лицом, сморщенным, как печеное яблоко, и дитя, закрытое белою простынею. Ведьма, вцепившись руками в обезглавленный труп, пьет из него кровь. Мотивы балладной

фантастики переплетаются в этих эпизодах с мотивами народной легенды.

Несмотря на включение в повесть этих фантастических мотивов, «Вечер накануне Ивана Купала» примыкает к остальным повестям «Вечеров», передавая народное предание, в котором выражено осуждение корыстолюбия и власти золота. «Вечер накануне Ивана Купала» имеет подзаголовок «Быль, рассказанная дьячком ***ской церкви», и повествование окрашено тем же народным юмором, что и другие рассказы Фомы Григорьевича.

В еще большей мере этот характер старинной легенды выдержан в повести «Страшная месть», напечатанной в первом издании «Вечеров» с подзаголовком «Старинная быль».[95] «Страшная месть» — историко-героическая повесть-поэма, выделяющаяся своим характером и темой среди повестей «Вечеров». В ней сказался горячий интерес писателя к прошлому Украины, его обращение к тем героическим событиям народной жизни, которые связаны были с борьбой украинского народа с польской шляхтой в XVI–XVII веках.

«Страшная месть» отразила интерес Гоголя к прошлому Украины, сказавшийся и в написанном несколько раньше незавершенном историческом романе — «Гетьман» и в ряде исторических набросков («Кровавый бандурист»). Для создания этих исторических повестей Гоголь обратился к столь любимым им украинским песням, «думам» и преданиям. Основной мотив повести о колдуне — предателе своей родины — близок к фольклорным сказаниям о «великом грешнике», хотя и не совпадает с ними. Сочетая в «Страшной мести» события реальной истории со сказочными и фантастическими мотивами, Гоголь во многом ослабил и заслонил этим историческую основу повести. Но героическое начало, пафос свободолюбивой борьбы украинского народа с польскими панами-поработителями определили ее народно-эпический характер и поэтический склад, намечая пути патриотическому эпосу «Тараса Бульбы». Именно поэтому и видел Белинский в «Страшной мести» соответствие «Тарасу Бульбе», отмечая, что «обе эти огромные картины показывают, до чего может возвышаться талант г. Гоголя».[96]

«Страшная месть», разрешенная в плане фантастической романтики, однако, отличается от исторического эпоса «Тараса Бульбы», в котором Гоголь показал типические характеры и события исторического прошлого Украины. В «Страшной мести» на первом плане этические проблемы, трагические события, которые увлекали молодого Гоголя своей эффектностью и яркостью поэтических красок. «Страшная месть» — прежде всего романтическая, красочная легенда, «быль» о славном прошлом Украины, о ее доблестном казачестве и хищных и преступных ее врагах.

В центре повести образ защитника родины — казачьего полковника Данилы Бурульбаша (в черновом тексте он даже назван был Данило Бульбашка, совпадая с фамилией Тараса Бульбы). Мужественный облик Данилы Бурульбаша предвещает Тараса и других «лыцарей» Запорожской Сечи. Данило стоит за вольность своей родины, и оттого так ненавистен он ее врагам. Он не боится «ни чертей, ни ксендзов», подобно доблестным героям украинских «дум», мотивами и сравнениями которых так часто пользуется Гоголь. Данило Бурульбаш прежде всего живет мыслью о родине. Он горюет о том, что «порядку нет на Украине: полковники и есаулы грызуться, как собаки, между собою. Нет старшей головы над всеми. Шляхетство наше все переменило на польский обычай, переняло лукавство… продало душу, принявши унию…»

Негодованием и презрением проникнуто описание авантюристического, разбойного нападения польских феодалов на украинские земли: «Паны веселятся и хвастают, говорят про небывалые дела свои, насмехаются над православьем, зовут народ украинский своими холопьями, и важно крутят усы, и важно, задравши головы, разваливаются на лавках…» Коварной, захватнической политике польских панов противостоит простой и мужественный героизм Данилы и казаков, защищающих свою отчизну.

Картина битвы Бурульбаша с польскими панами предвещает уже эпические сцены «Тараса Бульбы», показана в духе народного эпоса, повествование звучит как героическая былина: «Как птица, мелькает он там и там; покрикивает и машет дамасской саблей, и рубит с правого и левого плеча. Руби, козак! гуляй, козак! Тешь молодецкое сердце; но не заглядывайся на золотые сбруи и жупаны: топчи под ноги золото и каменья! Коли, козак! гуляй, козак! но оглянись назад: нечестивые ляхи зажигают уже хаты и угоняют напуганный скот. И, как вихорь, поворотил пан Данило назад, и шапка с красным верхом мелькает уже возле хат, и редеет вокруг его толпа. Не час, не другой бьются ляхи и козаки. Не много становится тех и других». Прекрасен и величествен подвиг во имя родины. В нем обретает человек свою силу и душевную красоту. Но наряду с патриотической героикой в «Страшной мести» показан и отщепенец от народа, злобный предатель родины — колдун, отец Катерины. Колдун выступает как враг своего народа, нарушитель самых священных связей и нравственных основ. Он заключает союз с врагами родины, изменяет вере своих отцов, попирает обычаи, мораль и чувства, свойственные народу. Колдун — убийца жены, дочери, внука, зятя, питает противоестественную страсть к родной дочери. Образ колдуна показан Гоголем в тонах трагического гротеска, мрачной фантастики, олицетворяя демоническую силу, врывающуюся в мирную человеческую жизнь. Колдун-отщепенец и есть проявление того жестокого, антинародного начала, которое несет с собой эгоистическое

противопоставление личности коллективу, стремление к власти, к обогащению.

Пользуясь мотивами народных легенд, Гоголь разоблачает мерзкую натуру предателя, говорит о том самом страшном преступлении — предательстве родины, которое не может найти прощения и забвения даже по прошествии веков: «Сидит он за тайное предательство, за сговоры с врагами православной русской земли продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви», — говорится о преступлениях колдуна. «Страшная месть» кончается картиной, превосходящей ужасы дантовского ада — на дне безвыходной пропасти мертвецы грызут мертвеца. Таков удел предателя.

Поэтика народных эпических песен широко использована Гоголем. Самый ритмический строй «Страшной мести» звучит как народная «дума», как речитатив сказителя-бандуриста. Народность замысла определяет характер образов повести, ее сравнений, эпитетов, ее ритмический строй: «Приехал на гнедом коне своем и запорожец Микитка прямо с разгульной попойки с Перешляя поля, где поил он семь дней и семь ночей королевских шляхтичей красным вином». Смерть Данилы Гоголь описывает, также пользуясь образами народных песен-дум: «Зашатался козак и свалился на землю. Кинулся верный Стецько к своему пану — лежит пан его, протянувшись на земле и закрывши ясные очи. Алая кровь закипела на груди». Народный плач слышен в рыданиях Катерины над телом мужа: «Муж мой, ты ли лежишь тут, закрывши очи? Встань, мой ненаглядный сокол, протяни ручку свою! приподымись! Погляди хоть раз на твою Катерину, пошевели устами, вымолви хоть одно словечко!.. Кто же поведет теперь полки твои? Кто понесется на твоем вороном конике? громко загукает и замашет саблей пред козаками?..» Было бы наивным сводить ритмический строй повести к каким-либо стиховым метрическим закономерностям (как это неоднократно делалось, например, А. Белым), — метрического «размера» в «Страшной мести» нет. Но в то же время ритм фраз, интонационный строй повести близок к народной песне, к эпосу. Ритмическая структура предложений, фразовые зачины и повторы, интонационная мелодия речи — все это идет от народного стиха. Не следует забывать, однако, что народный стих, стих украинских «дум», плачей, «Слова о полку Игореве» также не подчинен правильной метрической схеме. Тем самым и связь между ним и прозой Гоголя особенно органична и непосредственна.

Если основная патриотическая тема повести раскрывается в образах Данилы, Катерины, казаков и осуществлена стилевыми средствами народно-героического эпоса, то образ предателя-колдуна разрешен Гоголем в плане романтически-ужасного гротеска. Отсюда и два стилевых плана, тесно сплетенных друг с другом и в то же время

контрастных. Мысль о вине человека, отпавшего от коллектива, изменившего своему народу, Гоголь в «Страшной мести» выразил в романтически-условных образах, удалившись от той реалистической основы, которая определяла жизненность повестей «Вечеров». Отвлеченная, этически-религиозная постановка этой проблемы разрешение ее в плане распада родовых связей привели писателя к тому, что его идея оказалась воплощенной в романтическую форму. Это сказалось и в нагромождении ужасов, в фантастических превращениях колдуна. В самом начале повести, когда есаул благословил молодых священными иконами, колдун преображается: «... вдруг все лицо его переменилось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копье, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак — старик». Мерзкая сущность предателя, его духовное уродство реализуются в этом превращении, проявляются в страшной и безобразной внешности.

Непонимание подлинных исторических причин распада народных основ приводило писателя к мистифицированному представлению, к показу «демонического» начала в его иррациональной, фантастической форме.

В повести особенно большое значение приобретает роль пейзажа. Описание Днепра, как и в народном эпосе, оттеняет смысл происходящего. Природа как бы принимает участие в судьбе Данилы, выражая чувства, свойственные народу. Картина Днепра подкупает могучей эпической силой, передает величие и красоту родины: величавый и прекрасный Днепр становится как бы поэтическим символом, проходящим через всю повесть. Когда в начале повести возвращается к себе на хутор из Киева пан Данило, то уже здесь в описании Днепра выступает тревожная тема угрозы, нависшей над родиной. Свет месяца придает берегам могучей реки призрачный, колдовской колорит: «Будто дамасскою дорогою и белою как снег кисеею покрыл он гористый берег Днепра, и тень ушла еще далее в чащу сосен». Эта тень нависает над мирным благополучием Данилы и Катерины; печалью, недобрым предчувствием полны их думы: «Днепр серебрился, как волчья шерсть среди ночи». Вот Данило идет к замку и видит там превращение злобного колдуна. И здесь «глухо шумит» Днепр, «он, как старик, ворчит и ропщет; ему все не мило; все переменилось около него...»

Вслед за сценой гибели Данилы Бурульбаша и плачем овдовевшей Катерины следует знаменитое описание Днепра, с еще большей силой оттеняющее патриотическую тему повести. Днепр здесь — символ родины, могучей и непримиримой, величественной и прекрасной: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса

и горы полные воды свои. Ни зашелохнет; ни прогремит. Глядишь, и не знаешь, идет или не идет его величавая ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру». Этот и величавый и спокойный Днепр, которому нет равной реки в мире, становится гневным и бурным, словно разделяя горе Катерины, горе народа, стремясь отомстить предателю: «Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат, и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир — страшен тогда Днепр!»

«Страшная месть» — своего рода поэма в прозе. В ней с особой силой сказался поэтический дар Гоголя, его влюбленность в слово. Образцом этой музыкальности, богатства и вместе с тем живописной выразительности является приведенное здесь описание Днепра. В нем особенно наглядны лирические тенденции гоголевской прозы, ее эмоционально-поэтическая насыщенность.

Белинский осудил как в «Страшной мести», так и в «Вечере накануне Ивана Купала» те мистические мотивы, которые связаны были с архаическими, пережиточными чертами в народном миросозерцании и оказались чужды реалистическому характеру творчества Гоголя: «Что непосредственность творчества нередко изменяет Гоголю или что Гоголь нередко изменяет непосредственсти творчества, — писал Белинский, — это ясно доказывается его повестями (еще в «Вечерах на хуторе»), «Вечером накануне Ивана Купала» и «Страшною местью», из которых ложное понятие о народности в искусстве сделало какие-то уродливые произведения, за исключением нескольких превосходных частностей, касающихся до проникнутого юмором изображения действительности».[97] Однако, осуждая «уродливые» тенденции этих повестей, их отрыв от действительности, Белинский в то же время видел в «Страшной мести» и те положительные героические черты, которые позволили ему сопоставить эту повесть с «Тарасом Бульбой».

7

Ярким свидетельством реалистической основы «Вечеров на хуторе» является повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Эта повесть из быта мелкопоместных помещиков выделяется среди повестей «Вечеров» не только своей темой, но и зрелостью художественного метода, типической обобщенностью образов. Появление ее во второй части «Вечеров» отнюдь не случайно. В этой повести с наибольшей полнотой сказались обличительные, сатирические тенденции «Вечеров». Сатирическая живопись в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» связана с теми бытовыми, полными едкого юмора зарисовками, которые Гоголь дает в остальных повестях «Вечеров», подсмеиваясь над кичливым «головой» в «Майской ночи», над Чубом

или Солохой в «Ночи перед рождеством». Но в повести о Шпоньке представлены уже не отдельные бытовые штрихи, а передано типическое воплощение существенных сторон жизни.

Повесть о Шпоньке не одинока в кругу тех произведений, которые создавал Гоголь в начале 30-х годов, в период работы над «Вечерами». До нас дошли две главы из «малороссийской повести» «Страшный кабан» — «Учитель» и «Успех посольства», в которых правдивые и точные зарисовки украинского поместного быта «зажиточных панков» перекликаются с повестью о Шпоньке. Особенно удался Гоголю портрет домашнего учителя из семинаристов, обладателя громоподобного баса и великолепного синего сюртука с костяными пуговицами. Нравы глухого поместья показаны с реалистической уверенностью и конкретностью бытовых подробностей. Уже характеристика познаний и талантов учителя рисует типический образ этого провинциального «педагога»: «Почтенный педагог имел необъятные для простолюдина сведения, из которых иные держал под секретом, как то: составление лекарства против укушения бешеных собак, искусство окрашивать посредством одной только дубовой коры и острой водки в лучший красный цвет. Сверх того, он собственноручно приготовлял лучшую ваксу и чернила, вырезывал для маленького внучка Анны Ивановны фигурки из бумаги; в зимние вечера мотал мотки и даже прял». Порядок жизни, царивший в Мандрыках с его бесхитростной патриархальностью и мелочными, незаметными «событиями», во многом напоминает поместный быт в повести о Шпоньке. Повесть «Страшный кабан» потому, видимо, и не была завершена писателем, что круг ее тем в значительной мере оказался воплощен в «Иване Федоровиче Шпоньке».

В этой повести Гоголь показывает всю мелочность и убожество духовного мирка дворянского общества, типичность своих «героев». Писатель раскрывает во всей жизненной полноте ничтожную душонку Ивана Федоровича и окружающую его среду алчных собственников, моральных уродов, порожденных паразитическими условиями их существования. Насколько широка, вольнолюбива гордая и благородная натура человека из народа, показанная в остальных повестях, — настолько ничтожен, мелок, убог Шпонька и его окружение.

Уверенной и свободной кистью рисует писатель, казалось бы, повседневные, будничные картины поместного быта, которые приобретают огромную разоблачительную силу. За внешне добродушным описанием жизни Вытребенек и Хортыщ встает перед читателем праздная, заполненная мелкими хозяйственными заботами жизнь украинского поместья, его убогий и ограниченный мирок. Этот мир, с детства хорошо знакомый писателю, — мир могучего изобилия природных благ и в то же время полного духовного оскудения их владельцев. Гоголь высмеивает и разоблачает видимость этого

идиллического существования, фальшь, якобы мирного «патриархального» уклада. Ведь в этом уголке основной жизненной пружиной являются корыстолюбие, бесчестные проделки и плутни его обитателей.

Иван Федорович Шпонька начинает собой галерею гоголевских существователей — от него прямой путь к Ивану Ивановичу Перерепенко и Ивану Никифоровичу Довгочхуну и далее — к Подколесину в «Женитьбе». Уже здесь Гоголь осмеял «пошлость пошлого человека», показал бессмысленное и жалкое существование ничтожного и никчемного небокоптителя. Мелкость мыслей и чувств, робость и бездарность, боязнь жизни — таковы основные качества Ивана Федоровича. Шпонька благодушен и кроток, он жаждет лишь спокойного существования и не вмешивается ни во что в окружающем его мире. Уже в школьные годы проявилась мелочно-педантическая, тишайшая и ничтожнейшая его натура: он сидел в классе «всегда смирно, сложив руки и уставив глаза на учителя». Полон юмора и рассказ о первом и единственном «грехопадении» благонравнейшего Шпоньки, соблазненного жирным блином.

Чуждыми оказались кротчайшему Ивану Федоровичу и нравы офицерской среды, в которую попал Шпонька, убоявшийся бездны школьной премудрости в виде «пространного катехизиса» и книги «о должностях человека». Характеристика провинциальных армейских нравов во многом предвосхищает аналогичные картины в «Коляске». Армейский пехотный полк, большею частью стоявший по деревням, по словам рассказчика, «был на такой ноге, что не уступал иным и кавалерийским». Однако все «достоинства» полка, которые далее перечисляются в панегирическом тоне, сводятся лишь к тому, что «большая часть офицеров пила выморозки», а «несколько человек даже танцевали мазурку». Гоголь пользуется здесь тем приемом комического несоответствия, разоблачающим фальшь господствующих в обществе оценок, который он в дальнейшем широко применяет: «Чтоб еще более показать читателям образованность П *** пехотного полка, мы прибавим, что двое из офицеров были страшные игроки в банк и проигрывали мундир, фуражку, шинель, темляк и даже исподнее платье, что не везде и между кавалеристами можно сыскать». Так, казалось бы попутно, рисуя социальный фон, Гоголь создает широкую разоблачительную картину офицерского и дворянского общества того времени, раскрывает его праздное и пошлое прозябание.

На военной службе Шпонька был столь же смирным и исполнительным, как и в школе, и, держась в стороне от офицерских забав и затей, в свободное от службы время «упражнялся в занятиях, сродных одной кроткой и доброй душе: то чистил пуговицы, то читал гадательную книгу, то ставил мышеловки». Столь же уродливо преломляется и

чувство влюбленности в душе робкого Ивана Федоровича: он страшится подлинного большого чувства, оно не умещается в его маленьком, тусклом душевном мирке. Как впоследствии Подколесин, Иван Федорович в своих жениховских мечтах смешон и жалок. Его чувство — пародия на подлинную любовь, на те чувства, которые с такой поэтичностью раскрываются в образах Вакулы и Оксаны, Левко и Ганны и других влюбленных героев «Вечеров».

Примитивность мышления Шпоньки, его духовное убожество переданы в речевой характеристике. Несловоохотливость и косноязычие кротчайшего Ивана Федоровича не только результат его робости или застенчивости. Шпоньке просто не о чем говорить — он лишен каких-либо интересов и представлений, весь его внутренний мирок мало отличается от мирка улитки. Вынужденный к общению с окружающими, Шпонька способен лишь механически повторять запавшие ему в память обрывки книжных фраз или слышанных разговоров. Во время разговора за обедом у Сторченко Иван Федорович, преодолевая робость, высказывает свое мнение о путешествии в Иерусалим, в духе поучительно-книжных сентенций: «Я, то есть, имел случай заметить, что какие есть на свете далекие страны!» При этом автор насмешливо подчеркивает книжную «ученость» этой фразы: «сказал Иван Федорович, будучи сердечно доволен тем, что выговорил столь длинную и трудную фразу». В беседе с тетушкой о понравившейся ему барышне Иван Федорович так же пользуется заученными сентенциями: «Весьма скромная и благонравная девица Марья Григорьевна! — сказал Иван Федорович». Эти стереотипные формулы подчеркивают духовное ничтожество Ивана Федоровича, не имеющего ни своего мнения, ни мыслей, ни чувства.

Сцена свидания Шпоньки с сестрой Григория Григорьевича Сторченко с исчерпывающей полнотой раскрывает эту пустоту Шпоньки. Патологическая застенчивость и скудоумие тишайшего Ивана Федоровича в ней доходят до предела. За все время своего пребывания наедине с барышней он решился произнести лишь фразу о том, что летом бывает очень много мух. Не более красноречивой оказалась и сестрица Григория Григорьевича. Мысль о возможной женитьбе хотя и привлекает Ивана Федоровича, но еще больше пугает его. Ведь всякая перемена в жизни, всякое проявление активности или даже естественного человеческого чувства в этом мертвящем мирке, в этой атмосфере духовного застоя и лени подрывает привычный порядок, свидетельствует о каком-то неблагополучии.

Повесть обрывается на описании мучительных сновидений Ивана Федоровича, видящего в них себя женатым. Внешняя незаконченность сюжета (в последнем абзаце упоминается о «новом замысле» тетушки, относящемся, видимо, к женитьбе ее племянника, о чем читатель

должен узнать в следующей главе, в повести отсутствующей) лишь подчеркивает бессмыслицу и бесплодность существования Шпоньки и подобных ему.

Пассивности и никчемности Шпоньки противостоит ловкий пройдоха Григорий Григорьевич Сторченко, присвоивший кусок земли в двадцать десятин, которые должны были по наследству отойти Ивану Федоровичу. Толстый Григорий Григорьевич, при его внешнем добродушии, — хитрый и пронырливый делец, «пузатая шельма», как называла его тетушка Шпоньки, ловко устраивающий свои делишки, не брезгуя никакими средствами. Григорий Григорьевич — один из тех типов «подлецов», которые в дальнейшем займут столь большое место в творчестве писателя. Уже описание внешности Сторченко при всей своей краткости раскрывает его характер: «… Голова его неподвижно покоилась на короткой шее, казавшейся еще толще от двухэтажного подбородка. Казалось, и с виду он принадлежит к числу тех людей, которые не ломали никогда головы над пустяками и которых вся жизнь катилась по маслу». Под «пустяками» Гоголь здесь имеет в виду те элементарные нравственные принципы, которые были глубоко чужды Сторченко.

Рисуя сцену встречи Шпоньки со Сторченко на постоялом дворе, Гоголь как бы невзначай, точным и верным художественным штрихом приоткрывает его подлинную сущность помещика-крепостника. Любвеобильный помещик, только что нежно лобызавший Ивана Федоровича, мошеннически обкраденного им, не считает нужным маскироваться под простодушного добряка, когда обращается к подростку-лакею, не успевшему разогреть ему курицу: «А что это? — проговорил он кротким голосом вошедшему своему лакею, мальчику в козацкой свитке с заплатанными локтями, с недоумевающею миною ставившему на стол узлы и ящики. — Что это? что? — и голос Григория Григорьевича незаметно делался грознее и грознее. — Разве я это сюда велел ставить тебе, любезный? Разве я это сюда говорил ставить тебе, подлец? Разве я не говорил тебе наперед разогреть курицу, мошенник? Пошел! — вскрикнул он, топнув ногою. — Постой, рожа! где погребец со штофиками? Иван Федорович, — говорил он, наливая в рюмку настойки, — прошу покорно лекарственной!» В этой сценке все характерно: и мальчик-лакей в казацкой свитке с заплатанными локтями, и кроткий голос Григория Григорьевича, становившийся все грознее и грознее, и град ругательств, посыпавшихся на голову мальчика. «Тучная ширина» Григория Григорьевича Сторченко, его мясистые щеки, напоминавшие Шпоньке мягкие подушки, его показное добродушие и гостеприимство являются лишь маской, скрывающей сухую расчетливость и пронырливость.

Не менее колоритен и типичен облик мелкопоместной помещицы Василисы Кашпоровны, тетушки Шпоньки. Василиса Кашпоровна сочетает богатырское сложение с чувствительной привязанностью к племяннику. В этом помещичьем мирке Вытребенек все определяется одним стремлением что-либо урвать у ближнего, скопить копейку, а все умственные интересы ограничены способами соления огурцов и варки варенья. Тетушка Шпоньки «почти в одно время… бранилась, красила пряжу, бегала на кухню, делала квас, варила медовое варенье и хлопотала весь день…» Единственная ее человеческая привязанность — племянник Иван Федорович, но и эта привязанность приобретает в обществе, основанном на корысти и стяжании, примитивную форму выколачивания для него копейки: «… она слишком горячо любила своего племянника и тщательно собирала для него копейку». Василиса Кашпоровна — прежде всего рачительная хозяйка, помещица-крепостница, неустанно приумножающая небольшое имеьице, хутор в осьмнадцать «душ». В ее характеристике уже сказалась отличительная черта реализма Гоголя: социальная оценка персонажа дается им в жизненных, повседневных проявлениях. Тетушка Василиса Кашпоровна — типичная крепостница-помещица: она «хоть кого умела сделать тише травы», — замечает Гоголь, описывая ее хозяйские успехи: даже пьяницу-мельника сумела «сделать золотом», «собственной своей мужественной рукою дергая каждый день за чуб». И дальше Гоголь упоминает, что Василиса Кашпоровна «била ленивых вассалов своей страшною рукою и подносила достойным рюмку водки из той же грозной руки». Таким образом и преуспевало хозяйство Ивана Федоровича. Оно велось «патриархально», по старинке, тяжелой и грозной рукой его тетушки, свято убежденной в незыблемости того «порядка», который предназначен для благоденствия шпонек.

Гоголю глубоко чужд и ненавистен этот, словно окостеневший в своем однообразно ничтожном прозябании, мир мелкопоместных тунеядцев. Его сатира разоблачает убожество, корыстолюбие и духовное уродство представителей этой среды. Вся повесть проникнута едкой, беспощадной иронией автора, развенчивающей внешнюю идилличность этого захолустного мирка.

Ироническое отношение автора к изображаемому им миру сказывается прежде всего в несовпадении субъективных представлений его героев с действительностью. Так, например, и тетушка Василиса Кашпоровна, и сам Иван Федорович глубоко убеждены в великолепии своего удивительного экипажа, который подавался в торжественных случаях. Но что это был за экипаж? «Долгом почитаю предуведомить читателей, — говорит автор, — что это была именно та самая бричка, в которой еще ездил Адам; и потому если кто будет выдавать другую за адамовскую, то это сущая ложь, и бричка непременно поддельная. Совершенно неизвестно, каким образом спаслась она от потопа. Должно

думать, что в Ноевом ковчеге был особенный для нее сарай. Жаль очень, что читателям нельзя описать живо ее фигуры. Довольно сказать, что Василиса Кашпоровна была очень довольна ее архитектурою и всегда изъявляла сожаление, что вывелись из моды старинные экипажи. Самое устройство брички немного набок, то есть так, что правая сторона ее была гораздо выше левой, ей очень нравилось, потому что с одной стороны может, как она говорила, влезать малорослый, а с другой — великорослый. Впрочем, внутри брички могло поместиться штук пять малорослых и трое таких, как тетушка». Это «панегирическое» описание брички тем комичнее, что сами ее владельцы, да, вероятно, и окрестные мелкопоместные панки, считали ее вполне достойной всяческого уважения. Жизненность и типичность этого описания, смешной вид «величественного экипажа», в который веревками впрягают лошадей «немного чем моложе брички», приобретают в контексте всей повести широкий смысл, как бы символизируя уходящий в прошлое патриархальный уклад.

Уже в повести о Шпоньке Гоголь выступает как изобразитель типической социальной среды, в которой формируются его герои. Поэтому столь характерны даже второстепенные персонажи повести, как, например, прожившийся мелкопоместный сосед Сторченко Иван Иванович, превратившийся в приживальщика. И здесь вещные детали, необычайные своей конкретностью, делают его облик настолько наглядным, что он легко может быть нарисован. Сущность Ивана Ивановича исчерпана его костюмом, внешним комизмом его фигуры: «… в долгополом сюртуке, с огромным стоячим воротником, закрывавшим весь его затылок так, что голова его сидела в воротнике, как будто в бричке». Иван Иванович вынужден подлаживаться к хозяину, не смеет высказать своего мнения и на потеху окружающим и для усиления «престижа» в своих собственных глазах безудержно лжет. Матушка Григория Григорьевича — мастерица по солению огурцов, прототип будущей Коробочки, — тихая и глупая старуха, все помыслы которой не выходят за пределы стряпни и домашнего хозяйства. В характеристике ее внешности Гоголь ограничился скупым конкретным сравнением: «вошла старушка, низенькая, совершенный кофейник в чепчике», которое исчерпывающе определяет эту «достойную» представительницу помещичьей усадьбы.

Далеко не случайно обращается здесь Гоголь к таким вещным сравнениям и метафорам. Примитивность и умственная скудость его героев особенно ярко подчеркнуты этими сопоставлениями с предметами, взятыми из той же сферы их застойного быта, за пределы которой они не способны выйти.

Сохраняя и в повести о Шпоньке образ простодушного, недалекого рассказчика, Гоголь, однако, делает его уже не представителем

деревенской среды, а носителем иного социального сознания, мелким «панком», провинциальным горожанином, живущим в Гадяче. Степан Иванович Курочка — автор записей о Шпоньке — столь же ограничен, как и те «герои», о которых он рассказывает. «Пасичник» может сообщить о нем лишь то, что во дворе, где он живет, большой шест с перепелом и толстая баба в зеленой юбке, хотя Степан Иванович и «ведет жизнь холостую». (Эта подробность впоследствии встретится и в характеристике Ивана Ивановича Перерепенко.) Рассказчик с полным уважением и сочувствием к жизни и поведению своих героев передает с эпической обстоятельностью незначительные «события» и малейшие подробности их жизни. Однако за этим рассказчиком все время чувствуется восприятие самого автора, та затаенная ирония, которая возникает из несоответствия самодовольной важности тона повествователя и фактического значения самих событий. Художественная манера Гоголя отнюдь не грешит бесстрастным объективизмом. Он еще острее подчеркивает этой обыденностью, незначительностью событий и подробностей типическое начало, самую сущность своих «героев», всей той социальной обстановки, которая их породила. Писатель тщательно отбирает те проявления быта помещиков, которые свидетельствуют о полном духовном застое, пошлости и духовном убожестве этой среды. С безжалостной иронией написана сцена визита добрейшего Ивана Федоровича Шпоньки в село Хортыщи и встречи с его обитателями. Здесь уже полностью сказалось уменье Гоголя увидеть и передать мельчайшие детали быта, наружности, одежды, — передать так, что образ, им нарисованный, не только достигает необычайной наглядности, осязаемости, но глубоко и объективно раскрывает свою внутреннюю сущность.

Сила гоголевской иронии, «гумора», как говорил Белинский, ее сатирическая направленность во многом определяется контрастом между «эпической» обстоятельностью и серьезностью, с которой ведется рассказ повествователем, придающим значительность даже самым несущественным обстоятельствам и подробностям, и бессодержательностью и ничтожеством этой жизни. Благодаря такой манере рассказа жизнь представителей дворянского общества — пронырливого Сторченко, робкого Шпоньки, деловитой его тетушки, — предстает как бы под увеличительным стеклом, с особенной беспощадностью выделяющим ничтожество и пошлость этих людей-моллюсков.

* * *

В «Вечерах на хуторе» жизнь украинского народа, его историческое прошлое показаны еще во многом в романтическом аспекте, в субъективно-эмоциональном лирическом и героическом ореоле. Элементы народно-поэтического стиля в «Вечерах» тесно слиты с книжно-орнаментальным стилем поэтической прозы, представленной

ранее в произведениях Жуковского, А. Бестужева-Марлинского, Ф. Глинки, отчасти В. Нарежного («Славенские вечера»).

Наряду с этими народно-поэтическими и книжно-орнаментальными, романтическими элементами стиля в «Вечерах» особенно большое значение имела третья стилевая линия, наиболее полно выраженная в языке самого рассказчика Рудого Панька (в предисловиях) и дьячка Фомы Григорьевича. Это устно-разговорная, «просторечная» стилевая сфера знаменовала начало «народно-бытового реализма»[98] в повестях Гоголя и получила дальнейшее развитие в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», а затем в повестях «Миргорода».

Таким образом в «Вечерах» уже наметились такие аспекты гоголевского творчества, которые хотя и сливались в художественном единстве, но знаменовали разные тенденции, имели различные истоки. Отсюда и такая значительная разница между повестями, выдержанными преимущественно в тонах народного просторечия, как «Ночь перед рождеством», «Заколдованное место», «Сорочинская ярмарка», и повестями, ориентированными на книжно-романтический слог: «Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть», и, наконец, повестями с реалистически бытовым характером, как «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и предисловиями пасичника. Бытовые сценки, просторечие и народный юмор, щедро разбросанные в «Вечерах на хуторе», еще не делают всю книгу полностью реалистической. В этом отношении повесть о Шпоньке стоит особняком и выделяется из всех остальных повестей единством своего стиля.
Поэтически-орнаментальный стиль описаний природы (напомним такие шедевры, как начало «Сорочинской ярмарки»: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии», описание украинской ночи (в «Майской ночи»), картина Днепра (в «Страшной мести») и многие другие), ритмически-организованная проза «Страшной мести», конечно, противостоят в стилевом отношении разговорно-бытовому, реалистическому стилю «Ивана Федоровича Шпоньки». Но в пределах всей книги и в стилистической системе отдельных повестей эти стили сосуществуют и уживаются при всем контрастном их сочетании. Объясняется это тем, что за образами пасичника Рудого Панька или рассказчика дьячка Фомы Григорьевича незримо присутствует образ самого автора, воспринимающего действительность в ее романтическом и лирическом аспекте. Этот образ автора, авторский голос особенно явственно выступает в лирических и пейзажных описаниях, в частности в финале повести «Сорочинская ярмарка».

«Вечера на хуторе близ Диканьки» знаменовали уже рождение гоголевского реализма. В монографии о Гоголе Н. Котляревского говорится, что «Вечера на хуторе» стояли «на распутье двух литературных течений: старого — романтического и нового —

реального». Однако Н. Котляревский считал, что в них «преобладала романтика» и они «скорее принадлежали прошлому, чем открывали дорогу новому».[99] Это ошибочная точка зрения. В «Вечерах» уже открывался путь к новому, к реализму, ему принадлежало будущее в развитии творчества писателя.

Реализм отнюдь не сводится к изображению только отрицательного. Правильно отражая действительность, писатель-реалист показывает в своем творчестве и то положительное, что есть в этой действительности. Это положительное начало заключено в народе. Именно поэтому Гоголь, обращаясь к изображению народной жизни в своих «Вечерах» (а позже и в «Тарасе Бульбе»), рисует ее такими яркими, жизнерадостными красками. В веселом комизме и юморе «Вечеров на хуторе» Белинский увидел не смех ради смеха, не гиперболическую склонность Гоголя к комизму, а полноту жизни, ее правдивое изображение: «Это комизм веселый, улыбка юноши, приветствующего прекрасный божий мир. Тут все светло, все блестит радостию и счастием; мрачные духи жизни не смущают тяжелыми предчувствиями юного сердца, трепещущего полнотою жизни. Здесь поэт как бы сам любуется созданными им оригиналами. Однако ж эти оригиналы не его выдумка, они смешны не по его прихоти; *поэт строго верен в них действительности* (курсив мой. — *Н. С.*). И потому всякое лицо говорит и действует у него в сфере своего быта, своего характера и того обстоятельства, под влиянием которого оно находится».[100]

В «Вечерах» уже намечается тенденция к типическому изображению действительности. Но типическое начало имеет в них еще слишком общий характер, да и степень обобщения жизненных явлений ограничена. В положительных образах «Вечеров» утверждается народный характер, однако он не показан индивидуализированными углубленными чертами. Реалистический метод Гоголя сложился далеко не сразу. От поэтически-сказочных «Вечеров» до суровой сатиры социально насыщенного реализма «Ревизора» и «Мертвых душ» лежал большой путь. В «Вечерах» Гоголь еще не ставил перед собой задачи показать «повседневные» и «раздробленные характеры», «всю страшную, потрясающую тину мелочей», которая была им поставлена в дальнейшем. Лишь в повести о Шпоньке писатель уже подошел к реалистическому показу ничтожности и пошлости «повседневных» характеров, к правдивому, сатирически-разоблачающему изображению жизни дворянского общества и ее неприглядной «тине мелочей». В «Вечерах» в целом Гоголь хотел показать прежде всего идеал народной жизни, ее поэтическую сторону.

Писатель глубоко проник в народный характер, вдохновлялся подлинными материалами народного творчества. Это давало ему возможность органического слияния романтики и реалистических

картин жизни. Но там, где романтика «Вечеров» отрывалась от жизни, противоречила ей, там и художественные принципы Гоголя во многом приобретали иной характер. В «Страшной мести» и в известной мере в «Вечере накануне Ивана Купала» романтика не только окрашивается трагическим колоритом, но и в ряде случаев отрывается от жизненной правды, идеализирует народные предрассудки, придает им мистическое толкование. Эти тенденции в известной мере уже отдаленно намечали слабые стороны в мировоззрении писателя, сказавшиеся впоследствии.

«Вечера на хуторе» — особый, самостоятельный этап в творчестве Гоголя, сочетающий романтические и реалистические тенденции в том единстве, в той поэтической цельности, которая в дальнейшем уже в этом виде не повторится. Мир народной жизни, народная героика, еще раз предстанет перед нами в эпически-монументальных, богатырских образах «Тараса Бульбы», но уже овеянная пафосом исторической трагедии. Беззаботный юмор и романтическая патетика «Вечеров» сменятся едкой сатирой, и «кроткий» Иван Федорович Шпонька вырастет в страшные утратой всего человеческого, типически-обобщенные образы героев «Мертвых душ».

Глава 3

«Миргород»

1

Взгляды Гоголя, его идейные позиции складывались в тот тяжелый период реакции, который последовал за подавлением восстания дворянских революционеров-декабристов и предшествовал новому этапу освободительного движения революционных разночинцев. Поражение декабристов, оказавшихся без поддержки народа бессильными в своей борьбе с царизмом, с особенной остротой поставило перед передовыми кругами тогдашнего общества вопрос о народе, его роли в исторических судьбах страны.

Начало тридцатых годов ознаменовано было бурными массовыми волнениями, вспыхнувшими в ряде районов России в связи с эпидемией холеры. Эти так называемые «холерные бунты» являлись стихийным выражением протеста крестьянства против феодально-крепостнических порядков, против жестокостей полицейско-бюрократического режима. Еще больший общественный отклик вызвало восстание в новгородских военных поселениях в 1831 году, отзвуки которого особенно громко отдались в Петербурге. Восстание новгородских военных поселян — одно из крупнейших событий в истории крестьянского движения в России, охватившее территорию с более чем 120 тысячами населения и получившее сочувственный отклик у соседних помещичьих крестьян. В письме к П. А. Вяземскому от 3 августа 1831 года Пушкин, говоря об огромном впечатлении от «бунта» в новгородских поселениях, отмечал:

«действовали мужики, которым полки выдали своих начальников».[101] Это письмо написано Пушкиным в Царском Селе, в период частых встреч с Гоголем.

Однако вспышки крестьянского движения были кратковременными и разрозненными, за ними наступала еще более свирепая и беспросветная реакция, еще более жестокое подавление всякого проявления недовольства. Тем не менее эти проявления недовольства, нарастание крестьянского гнева не прошли бесследно, а являлись той подспудной силой, которая способствовала оживлению и подъему передовой общественной мысли.

Наряду с Пушкиным Гоголь являлся представителем передовых устремлений эпохи, выражая в своих произведениях протест против крепостничества. Русская литература 30-х годов не представляла собой единого потока, а отражала размежевание различных общественных лагерей. В обстановке феодально-крепостнической реакции лучшие русские писатели выступали застрельщиками борьбы с ней, носителями передовых идей. На стороне правительственной клики оказались преимущественно бездарные, беспринципные писаки, которые бессильны были сколько-нибудь существенно повлиять на развитие русской литературы. Булгарин, Греч, Сенковский, Кукольник, защищая незыблемость самодержавно-крепостнических основ, вызывали презрение прогрессивной общественности, разоблачавшей продажную сущность этих рептильных литераторов, несмотря на поддержку правящих кругов. В этой борьбе с лагерем реакции в начале 30-х годов ведущее место принадлежало Пушкину, вокруг которого группировались наиболее передовые, прогрессивные силы. Пушкин всем своим творчеством, всей своей деятельностью являл пример служения народу. Этим объясняется и та огромная роль, которую сыграл Пушкин в идейном и творческом развитии Гоголя.

Пушкин внимательно и заботливо следил за творческим развитием молодого писателя, делился с ним планами, привлекал его к своим журнальным начинаниям. Он первый приветствовал появление «Вечеров на хуторе», «Старосветских помещиков», «Повести о том, как поссорился...» В годы после выхода «Вечеров», вплоть до отъезда Гоголя за границу в 1836 году, Пушкин являлся его ближайшим советником и другом. «В конце 1832 года Н. В. Гоголь, — по свидетельству П. В. Анненкова, — жил неподалеку от Пушкина, в Малой Морской. Он издал тогда вторую часть своих «Вечеров на хуторе», за которыми последовали: «Миргород», «Арабески» и «Ревизор». Все это выходило под глазами, так сказать, Пушкина и друзей его. Таким образом, со многими из произведений, заключавшимися в сборниках Гоголя, Пушкин знаком был еще до появления их: Н. В. Гоголь читал ему предварительно свои рассказы».[102]

П. Анненков приводит многочисленные свидетельства того, как глубоко вникал Пушкин в творческие замыслы Гоголя, помогая ему найти путь к реалистическому изображению действительности. По словам Анненкова, Гоголь по написании «Ревизора» «довольно часто читал комедию на вечерах у разных лиц, Пушкин не уставал слушать его. Наклонность поэта к веселости… нашла здесь полное удовлетворение, как прежде в рассказе о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, — и над обоими произведениями смех его был почти неистощим.

Серьезную сторону в таланте Гоголя постигал он, однако ж, с замечательной верностью. Он считал одно время «Невский проспект» лучшею повестью его. В ней находил он замечательный шаг от идиллической, комической и даже героической живописи малороссийского быта к более близкой нам действительности, которая под своею ровною поверхностью таит множество источников поэзии и разработка которой делается тем почетнее, чем она труднее. Взгляд Гоголя на способ создания, его манера представления лиц и образов прямо, без оговорок и умствований, совпадала с мыслями, какие имел Пушкин о сущности и достоинстве рассказа».[103]

Пушкин для Гоголя являлся не только бесспорным литературным авторитетом, но и идейным руководителем, с которым связано и формирование общественных взглядов Гоголя. Об этом еще при жизни Пушкина писал Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине», помещенной в «Арабесках». Правда, по цензурным соображениям эти строки не попали в печатный текст статьи. В черновом тексте имелась знаменательная характеристика роли Пушкина для молодого поколения, к которому принадлежал и Гоголь: «Он был каким-то идолом молодых людей. Его смелые, всегда исполненные оригинальности поступки и случаи жизни заучивались ими и повторялись, разумеется как обыкновенно бывает, с прибавлением и вариантами… И если сказать истину, то его стихи воспитали и образовали истинно благородные чувства, несмотря на то, что старики и богомольные тетушки старались уверить, что они рассеивают вольнодумство потому только, что смелое благородство мыслей и выражений и отвага души были слишком противоположны их бездейственной вялой жизни, почти бесполезной и для них и для государства».

В письмах этих лет Гоголь неоднократно выражает отрицательное отношение к казенно-бюрократическим порядкам, к господствующему классу охранителей крепостнической монархии, причисляя себя к пушкинскому кругу. Рассказывая М. А. Максимовичу в письме от 23 августа 1834 года о лете, проведенном в Петербурге, Гоголь сообщал: «Наши все почти разъехались: Пушкин в деревне, Вяземский уехал за

границу…» Это «наши» здесь очень характерно: Гоголь не отделяет себя от пушкинского окружения, рассматривая происходящее с тех же позиций. В этом отношении характерно и следующее за этими строками описание Петербурга, проникнутое резкой иронией, презрением к правительственным начинаниям: «Город весь застроен подмостками для лучшего усмотрения Александровской колонны, имеющей открыться 30 августа. Офицерья и солдатства страшное множество, и прусских, и голландских, и австрийских. Говядина и водка вздорожали страшно». Иронический отзыв о торжественной официальной церемонии свидетельствует об отрицательном отношении писателя к показному «благолепию» николаевской монархии. Напомним характерный штрих. Пушкин записал в дневнике: «… выехал из Петербурга за 5 дней до открытия Александровской колонны, чтоб не присутствовать при церемонии…»[104]

Гоголь в эти годы становится литературным соратником Пушкина. В 1833 году Гоголь собирался совместно с Пушкиным и Одоевским издавать альманах «Тройчатка». В. Одоевский сообщал Пушкину в письме от 28 сентября 1833 года: «Скажите, любезнейший Александр Сергеевич: что делает наш почтенный г. Белкин? Его сотрудники Гомозейко и Рудый Панек по странному стечению обстоятельств описали: первый — *гостиную*, второй — *чердак*; нельзя ли г. Белкину взять на свою ответственность — *погреб*? тогда бы вышел весь дом в три этажа…»[105] «Чердак», который избрал в качестве своей темы Гоголь, предполагал, видимо, изображение жизни столичной бедноты — мелких чиновников, художников и т. д.

В 1836 году Гоголь — сотрудник пушкинского «Современника», в котором печатает свои произведения («Утро делового человека», «Коляска», «Нос») и выступает в качестве критика. В журнале Пушкина он напечатал несколько рецензий и библиографических заметок. Наибольшее значение имела его статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». В ней он подверг уничтожающей критике реакционный журнальный триумвират — Булгарина, Греча и Сенковского, высмеяв невежество, заносчивую развязность этих журнальных кондотьеров.

Выступая против монополии, захваченной ими в журналистике, Гоголь указывал, что борьба с этой монополией велась слишком робко и непоследовательно. С этой точки зрения он критикует и журнал «Московский наблюдатель», в котором объединялись сторонники романтической и идеалистической эстетики. Этот журнал был осужден Гоголем за расплывчатость своего направления, за отсутствие внимания к большим принципиальным темам и явлениям общественной жизни и литературы.

Характерно, что в это же время против «Московского наблюдателя» выступил и Белинский, во многом занявший позицию, близкую Гоголю. Белинский положительно оценил статью Гоголя в своем отзыве о «Современнике», видя в ней программу журнала. В своих статьях Гоголь, подобно Пушкину, выступал с требованиями национальной самостоятельности русской литературы, ее народности. Пушкин потому стал «вполне национальным поэтом, — писал Гоголь, — что погрузился в сердце России... предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников...» Это определение народности, данное Гоголем, являлось основой и для творческого метода самого писателя, рассматривавшего проблему народности и реализма неотрывно друг от друга.

Творчество Пушкина и Гоголя знаменовало новый этап в развитии реализма в русской литературе, знаменовало начало критического реализма. Пушкин и Гоголь изображали явления действительности в их социальной обусловленности, в их взаимной связи, преодолев тем самым отвлеченный морализм и метафизичность мышления писателей XVIII века. В то же время реализм произведений Гоголя и Пушкина противостоял тем тенденциям ухода от жизни, субъективно-идеалистического ее восприятия, которые сказались в романтизме 30-х годов. Прогрессивные устремления романтизма декабристов к этому времени все более оттеснялись отходом писателей романтического направления от правдивого отражения действительности, замыканием их в сфере переживаний отдельной, обособленной личности, противопоставленной обществу. Это приводило к искусственному, идеализированному изображению жизни, к преувеличенному мелодраматическому показу страстей и небывалых героев. Такие писатели, современники Гоголя, как А. Бестужев-Марлинский, Н. Павлов, В. Одоевский, Н. Полевой и другие, не могли создать типические образы, раскрыть социальную обусловленность явлений, «типических обстоятельств», и тем самым отошли от жизненной правды.

Не приходится уже и говорить о представителях реакционного романтизма — таких, как Н. Кукольник, В. Бенедиктов и других, которые в своих произведениях пытались идеализировать монархический режим, приукрасить безобразные проявления действительности. В этом отношении они смыкались с рептильными литераторами, откровенными апологетами николаевского режима вроде Булгарина и Греча, которые в своих «нравственно-сатирических» романах и повестях продолжали принципы наивно-моралистической дидактики и не подымались выше благонамеренно-поучительного эмпирически-поверхностного изображения «нравов». Как правильно указал Белинский: «Гоголь убил два ложные направления в русской литературе: натянутый, на ходулях стоящий идеализм, махающий

мечом картонным, подобно разрумяненному актеру, и потом — сатирический дидактизм».[106]

В «Арабесках» и «Миргороде» Гоголь углубляет и расширяет те принципы народности и реализма своего творчества, которые были уже заложены в «Вечерах». Переход Гоголя от «Вечеров» к повестям «Миргорода», углубление реалистических тенденций в его творчестве, изображение «обыденного» в его типической подчеркнутости, несомненно, связаны с Пушкиным, с его борьбой за принципы реалистического изображения действительности.

В годы близости с Пушкиным Гоголем написаны или задуманы все его основные произведения; даже сюжеты крупнейших из них — «Ревизора» и «Мертвых душ» — по свидетельству самого Гоголя — были подсказаны Пушкиным. А. М. Горький в своем курсе «Истории русской литературы», подчеркивая огромное значение Пушкина для Гоголя, писал: «… руководимый Пушкиным, он встал… на верный путь, и на этом пути он был крепок и силен, и пока он был на нем — он создал лучшие свои произведения, они — наши, ибо они здоровы, правдивы, революционны…»[107]

Анненков, характеризуя Гоголя в 30-е годы, передает: «В эту эпоху Гоголь был наклонен скорее к оправданию разрыва с прошлым и к нововводительству, признаки которого очень ясно видны и в его ученых статьях о разных предметах, чем к пояснению старого или к искусственному оживлению его… В тогдашних беседах его постоянно выражалось одно стремление к оригинальности, к смелым построениям науки и искусства на других основаниях, чем те, какие существуют, к идеалам жизни, созданным с помощью отвлеченной, логической мысли, — словом, ко всем тем более или менее поэтическим призракам, которые мучат всякую деятельную, благородную молодость».[108]

* * *

В июне 1832 года Гоголь приехал в Москву, направляясь к себе на родину, в Васильевку. В Москве он прожил около двух недель, познакомившись за это время с рядом видных московских писателей — С. Аксаковым, И. Дмитриевым, М. Погодиным. К этому времени относится и его знакомство с М. С. Щепкиным. Проведя конец лета в Васильевке, Гоголь осенью возвращается обратно вместе с двумя младшими сестрами, которых он сопровождал в Петербург для определения в Патриотический институт.

После завершения «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь приобрел широкую известность. Однако он к этому времени далеко отошел от своих первых произведений. В нем все острее и глубже развивается критическое отношение к социальной несправедливости, возрастает негодующее чувство по отношению к тем условиям, которые уродуют и

унижают человека, сковывают и угнетают народ. «Вечера на хуторе» являлись прежде всего книгой о народе, но они не ставили вопроса о противоречиях современной действительности с той силой и резкостью, с какой поставил Гоголь этот вопрос в своих последующих произведениях. Писатель стремится теперь шире и глубже раскрыть эти противоречия, показать остроту социальных конфликтов. Он не удовлетворяется ролью писателя-художника, а пытается расширить рамки своей деятельности, обращаясь к критике и публицистике, к истории, эстетике, педагогике, географии, желая в них найти ответ на вопросы, поставленные современностью. Этим объясняется и глубокий интерес Гоголя к истории, отличавший ряд передовых деятелей 30-х годов XIX века, начиная с Пушкина. «История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, — писал И. Киреевский в своем «Обозрении русской словесности за 1829 год», — единственное условие всякого развития, направление историческое обнимает все».[109] События Отечественной войны 1812 года, волна национально-буржуазных революций, прокатившаяся в начале 20-х годов по Европе — Испании, Греции, Италии, — и, наконец, выступление декабристов — все это ставило перед русским обществом жгучие политические вопросы. «Мы живем в веке историческом; потом в веке историческом по превосходству... — писал ссыльный декабрист А. Бестужев-Марлинский в 1833 году. — Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно, она проницает в нас всеми чувствами».[110]

Формирование национального самосознания определяло это обращение к истории и в то же время неизбежно выдвигало на первый план вопрос о роли народа в историческом процессе. Появление в 30-х годах «Истории Пугачева» Пушкина, его работа над историей Петра I, «История русского народа» Н. Полевого, статьи М. Погодина и др., успех исторического романа — все это характеризовало новый этап в развитии русской общественной мысли. Русская историческая наука была в эти годы представлена прежде всего официальной «Историей Государства Российского» Н. М. Карамзина, рассматривавшего русский исторический процесс с точки зрения «благодетельного» и организующего значения монархического правления. Официальная историография 30-х годов или шла вслед за Карамзиным, рисуя историю как смену царствований различных монархов, чье правление, чьи личные качества определяли характер эпохи, или истолковывала историю как абстрактный процесс раскрытия духа человечества, приспосабливая, таким образом, подобно Погодину, идеалистическую шеллингианскую философию истории к требованиям правительственной идеологии, утверждая незыблемость самодержавно-крепостнических отношений. В противовес этим реакционным концепциям выступал Пушкин, который в «Истории Пугачева» и «Истории Петра» и в исторических заметках пытался найти

объективные исторические факторы, определявшие характер событий, подчеркивая роль народа в развитии русского государства. С вопросом о роли народа в историческом процессе в первую очередь были связаны позиции прогрессивной русской историографии и прежде всего самого Гоголя, который в эти годы обращается к изучению истории.

Особенно горячо интересуется Гоголь историей Украины, собираясь написать о ней целую книгу. Об этом интересе к истории и к украинскому фольклору наглядно свидетельствуют его письма к М. А. Максимовичу, страстному собирателю украинской старины. В письме к нему от 9 ноября 1833 года Гоголь сообщает о своих планах: «Теперь я принялся за историю нашей единственной, бедной Украины. Ничто так не успокаивает, как история. Мои мысли начинают литься тише и стройнее. Мне кажется, что я напишу ее, что я скажу много того, чего до меня не говорили». Интерес Гоголя к истории не ограничивается Украиной. Гоголь в эти годы усиленно занимается средневековой историей Западной Европы и Востока, собираясь осуществить грандиозный исторический и географический труд под названием «Земля и люди». Занятия историей настолько захватывают Гоголя, что он предполагает целиком посвятить себя научной деятельности, хлопочет о получении кафедры истории в Киевском университете и решает переехать в Киев. В письме к Пушкину от 23 декабря 1833 года Гоголь сообщает о своих надеждах и планах, связанных с переездом в Киев и занятиями историей: «Я восхищаюсь заранее, когда воображу, как закипят труды мои в Киеве. Там я выгружу из-под спуда многие вещи, из которых я не все еще читал вам». Гоголь собирается там закончить историю Украины и юга России и написать «Всеобщую историю», для которой он усиленно собирает материал. Этот огромный масштаб намечаемых планов работы вообще характерен для писателя, ставившего перед собой трудные, подчас даже непосильные задачи.

Хлопоты о получении кафедры в Киеве не увенчались успехом, министр просвещения Уваров предпочел Гоголю более приемлемую и благонамеренную кандидатуру. Тем не менее при помощи Плетнева Гоголю удалось поступить в июле 1834 года на место адъюнкт-профессора по кафедре всеобщей истории в Петербургском университете. Существует распространенная точка зрения о том, что Гоголь в своих лекциях на профессорской кафедре проявил себя малоподготовленным дилетантом. Это неверно. Учитывая уровень тогдашней исторической науки, можно с уверенностью сказать, что Гоголь был не только полностью на высоте ее достижений, но и подчас стоял на более прогрессивных позициях, чем многие из тогдашних цеховых ученых. Исторические материалы, собиравшиеся Гоголем для своих лекций, дошли до нас лишь в отрывках, но и они свидетельствуют о серьезности этих занятий, об огромном труде, связанном с изучением источников, о широкой эрудированности его как в вопросах всемирной,

в основном истории средних веков, так и в вопросах русской истории. Первые лекции в университете Гоголь читал с увлечением и произвел на студентов большое впечатление широтой и новизной поставленных проблем и поэтичностью изложения. На одной из его лекций присутствовал Пушкин, одобрительно о ней отозвавшийся.

Внимание Гоголя-историка привлекает прежде всего самый процесс исторического развития, смена форм «всемирного преобразования». «Всеобщая история, в истинном ее значении, — писал он, — не есть собрание частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели, куча происшествий без порядка, в безжизненном и сухом виде, в каком очень часто ее представляют. Предмет ее велик: она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество, каким образом оно из своего первоначального, бедного младенчества развивалось, разнообразно совершенствовалось и, наконец, достигло нынешней эпохи. Показать весь этот великий процесс, который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями, — вот цель всеобщей истории!» Намечая такую задачу перед историком, Гоголь не только приходил к пониманию истории как закономерно развивающегося процесса, но и к признанию главенствующей роли народа в этом процессе. В этом и была сильная, прогрессивная сторона его исторических взглядов, способствовавшая ему и как художнику. История народов и наций, ее общая закономерность, «неразрывная история человечества» — такими представлялись Гоголю задачи исторического изучения, в котором «должен предстать каждый народ со всеми своими подвигами». Основные научные принципы Гоголя противостояли тем взглядам современных ему историков-эмпириков, о которых он метко сказал, что их труды чаще всего представляют собой «кучу происшествий без порядка».

Выделяясь своей яркостью и смелостью в постановке вопросов исторического развития, взгляды Гоголя-историка во многом, однако, противоречивы, связаны с романтическим и идеалистическим пониманием истории. Стремясь возвыситься над эмпирическим представлением об историческом процессе, отказываясь видеть в истории смену царей и отдельные события, Гоголь пытается найти общие закономерности исторического процесса не в условиях материального развития общества, а в развитии отвлеченной идеи, определяющей своеобразие исторических периодов. Эта общая идеалистическая концепция приводила его к представлению об историческом процессе как о некоей самостоятельной силе, как раскрытии в истории «духа» народа. Не сумев увидеть объективные социально-исторические факторы в развитии национальных культур и истории народов, Гоголь пришел к «просветительской» концепции

исторического процесса, к признанию просвещения основной причиной прогресса. Такая точка зрения определила и политическую позицию Гоголя, который видел залог преуспевания народов в деятельности «просвещенного монарха». Эта, свойственная еще просветительству XVIII века, концепция сказалась с особенной последовательностью в статье «Ал-Мамун» и в незавершенной исторической драме «Альфред», относящихся к 1834–1835 годам.

Идеал просвещенного государя Гоголь видит в лице предшественника арабского калифа Ал-Мамуна — Гаруна: «Он не был исключительно государь-философ, государь-политик, государь-воин или государь-литератор. Он соединял в себе все, умел ровно разлить свои действия на все и не доставить перевеса ни одной отрасли над другою. Просвещение чужеземное он прививал к своей нации в такой степени, чтобы помочь развитию ее собственного». Таков и облик идеального государя Ал-Мамуна, «исполненного истинной жажды просвещения», каким он рисовался Гоголю. Идеальному государю, философу на троне, заботящемуся о нуждах и интересах своего народа и прежде всего о насаждении просвещения, Гоголь противопоставил в своей статье «деспотический» произвол «азиатского» строя. Об этом он писал в первоначальном тексте своей статьи, но, вероятно по цензурным причинам, строки, в которых осуждался «азиатский деспотизм», из печатного текста были изъяты. В своих политических взглядах Гоголь не смог пойти далее идеи «просвещенного» государя, который якобы может облегчить участь народа, понять его нужды. Эти иллюзии во многом ограничивали политический кругозор писателя, создавали ту узость, «тесноту умственного горизонта», которую впоследствии отмечал Чернышевский как основную причину идейного и творческого кризиса Гоголя.

Идеал просвещенного монарха, заботящегося об интересах народа, Гоголь с особенной полнотой показал в своей незаконченной драме из англо-саксонской истории «Альфред». Сохранилось первое и начало второго действия этой драмы, незавершенной, возможно, из-за опасений цензуры. Но и в том виде, в каком она дошла до нас, драма Гоголя представляет большой интерес, раскрывая исторические и политические воззрения писателя и свидетельствуя об идейной и художественной значительности его замысла.

Уже самый выбор эпохи и центрального героя драмы говорит о том, что Гоголь, как и в «Тарасе Бульбе» (завершенном незадолго до написания «Альфреда»), обращался к тем историческим событиям, в которых с особенной яркостью и полнотой сказалась борьба народа за свою национальную независимость. В «Альфреде» показана та критическая пора английской истории, когда господствующая феодальная клика готова была отдаться под владычество датчан, теснивших саксов с севера

и востока. Тогда на спасение страны выступил народ, возглавляемый королем Альфредом, с именем которого связан перелом в борьбе за независимость страны и социальное преобразование Англии. Альфред повел борьбу с феодалами, предававшими национальные интересы, и, опираясь на свободных земледельцев — кёрлов, нанес решающий удар иноземным завоевателям. Самая личность этого короля вызывает глубокое сочувствие Гоголя. Альфред — ученый, законодатель и реформатор, боровшийся с феодальной знатью, вынужден был в результате ее оппозиции сражаться с датчанами в неблагоприятных условиях и потерпел первоначально поражение. Скрывшись под видом рыбака в лесах Соммерсета, он там организовал народное партизанское движение.[111] Это все, видимо, и должно было составить сюжет драмы. Замысел драмы Гоголя был сочувственно отмечен Чернышевским. «Идея драмы, — писал Чернышевский, — была, как видно, изображение борьбы между невежеством и своеволием вельмож, угнетающих народ, среди своих мелких интриг и раздоров забывающих о защите отечества, и Альфредом, распространителем просвещения и устроителем государственного порядка, смиряющим внешних и внутренних врагов. Все содержание отрывка наводит на мысль, что выбор сюжета был внушен Гоголю возможностью найти аналогию между Петром Великим и Альфредом, который у него невольно напоминает читателю о просветителе земли русской, положившем основание перевесу ее над соседями, прежде безнаказанно ее терзавшими. Его Альфред несомненно был бы символическим апотеозом Петра».[112]

Наряду с этой верой в прогрессивное значение государя, способного насаждать просвещение и защитить интересы народа от грубого посягательства феодалов, в драме Гоголя следует отметить и ту важную роль, которую отводит писатель народу, показывая его основной решающей силой истории. Гоголь создавал свою драму на основе уже проложенных Пушкиным драматургических принципов. Не судьбы отдельных героев интересуют Гоголя, а судьба народа, борьба между англо-саксонской феодальной аристократией — танами и классом свободных землевладельцев — кёрлов (у Гоголя — «сеорлов»), выступавших против чужеземных захватчиков. Мастерская живопись массовых народных сцен, широкое изображение эпохи, глубокий и подлинный историзм драмы Гоголя сближают ее с «Борисом Годуновым» и «Сценами из рыцарских времен», что также прозорливо было указано Чернышевским.

Этот неосуществленный до конца замысел Гоголя важен и для понимания его идейных позиций в середине 30-х годов, в период создания «Ревизора» и обращения к работе над «Мертвыми душами». Гоголь здесь идеализирует монарха, который якобы может устранить порабощение народа феодалами, облегчить невежество и злоупотребления вельмож. В этой вере сказались просветительские

идеалы самого Гоголя, боровшегося с невежеством и мракобесием своей эпохи оружием сатиры.

Напряженная работа писателя над историческими темами и материалами, во многом использованными в его художественных произведениях, совмещалась с преподаванием в университете. Однако Гоголь вскоре разочаровался в педагогическом призвании. Говоря о своем пребывании в университете, он с горечью сообщает М. Погодину: «Знаешь ли ты, что значит не встретить сочувствия, что значит не встретить отзыва? Я читаю один, решительно один в здешнем университете. Никто меня не слушает, ни на одном ни разу не встретил я, чтобы поразила его яркая истина. И оттого я решительно бросаю теперь всякую художественную отделку, а тем более желание будить сонных слушателей». Он перестал готовиться к лекциям, читал их вяло и в декабре 1835 года ушел из университета. По словам самого писателя, эти полтора года были важным временем в формировании его взглядов. «Я расплевался с университетом, — писал Гоголь Погодину 6 декабря 1835 года, — и через месяц опять беззаботный козак. Неузнанный я взошел на кафедру и неузнанный схожу с нее. Но в эти полтора года — годы моего бесславия, потому что общее мнение говорит, что я не за свое дело взялся, — в эти полтора года я много вынес оттуда и прибавил в сокровищницу души. Уже не детские мысли, не ограниченный прежний круг моих сведений, но высокие, исполненные истины и ужасающего величия мысли волновали меня…» Едва ли правильно объяснить уход Гоголя только разочарованием в преподавательской деятельности. К этому времени он с особой активностью отдается творческой работе. В 1833–1835 годы создаются «Арабески», заканчивается работа над «Миргородом», начаты комедии «Владимир 3-й степени», «Женитьба» и «Ревизор».

2

Сборник «Миргород», вышедший в начале марта 1835 года, явился новым этапом в идейном и творческом развитии Гоголя, торжеством реалистических принципов, выдвинутых писателем уже в «Вечерах». Гоголь назвал новый сборник «Миргород. Повести, служащие продолжением Вечеров на хуторе близ Диканьки», подчеркивая этим связь их с первой книгой. Однако, изображая и в своих новых повестях близкие ему картины украинской жизни, Гоголь по-иному показывает ее, создает образы широкого социального обобщения, подлинной реалистической глубины. Белинский, отметивший появление «Миргорода» восторженной статьей «О русской повести и о повестях г. Гоголя», писал о новых повестях Гоголя, сравнивая их с «Вечерами»: «В них меньше этого упоения, этого лирического разгула, но больше глубины и верности в изображении жизни».[113] «Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют, — указал Белинский в этой статье, — простота вымысла, народность, совершенная истина жизни,

оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния. Причина всех этих качеств заключается в одном источнике: г. Гоголь — поэт, поэт жизни действительной».[114] Эта характеристика повестей Гоголя в дальнейшем будет неоднократно повторяться и развиваться Белинским, но основное его утверждение о Гоголе как поэте «жизни действительной», писателе-реалисте уже высказано по поводу «Миргорода».

Сборник «Миргород» не случайное объединение повестей, он выражает целостный замысел, общую концепцию писателя. Основной пафос «Миргорода» в противопоставлении паразитической сущности пошлых «существователей», прозябающих в своем уродливо ничтожном мирке, — широкой народной жизни, богатырским и ярким характерам, героическому началу, заключенному в народе. Этот внутренний смысл «Миргорода» Гоголь раскрывает сам в письме к М. Максимовичу от 22 марта 1835 года: «Посылаю тебе «Миргород». Авось-либо он тебе придется по душе. По крайней мере я бы желал, чтобы он прогнал хандрическое твое расположение духа, которое, сколько я замечаю, овладевает тобою и в Киеве. Ей-богу, мы все страшно отдалились от наших первозданных элементов. Мы никак не привыкнем… глядеть на жизнь как на трын-траву, как всегда глядел козак. Пробовал ли ты когда-нибудь, вставши поутру с постели, дернуть в одной рубашке по всей комнате трепака? Послушай, брат: у нас на душе столько грустного и заунывного, что если позволять всему этому выходить в наружу, то это черт знает что такое будет». Глубокая неудовлетворенность окружающим и горячее сочувствие «первозданным элементам» народной жизни определили оптимистический пафос «Миргорода». Обращение к «первозданным элементам» означало для Гоголя обращение к вольной и цельной жизни казачества, к жизни народных масс. В 30-е годы Гоголь еще полон веры в возможность борьбы с тем «грустным» и «заунывным», тяжелившим его душу, что порождала николаевская действительность. Страстное желание «дернуть трепака», о котором сообщал писатель, противостояло мертвящей обстановке крепостнической России. В «Миргороде», и прежде всего в «Тарасе Бульбе», Гоголь хотел воссоздать те «первозданные элементы», которые определяют ценность жизни человека — чувство любви к родине, верность коллективу — «товарищество», героизм и цельность характера.

Знакомство писателя с жизнью и бытом украинской провинции способствовало реализму его повестей, раскрывающих широкую картину нравов и быта провинциальных помещиков. Поездка летом 1832 года на Украину, в Васильевку, вновь оживила впечатления его юности, во многом отразившиеся в повестях «Миргорода», в частности в «Старосветских помещиках». Здесь нашли свое выражение и радость от встречи с родными местами, и поэтическая влюбленность в природу, с которой Гоголь неоднократно говорит в своих письмах. «Может быть,

нет в мире другого, влюбленного с таким исступлением в природу, как я», — сообщал он из Васильевки И. И. Дмитриеву в письме от 23 сентября 1832 года. В то же время Гоголь поражен был тем упадком и разорением края, в том числе и Васильевки, которое особенно вопиюще выглядело на фоне изобилия природы, богатства ее щедрых даров: «Теперь я живу в деревне, — писал он 20 июля 1832 года Дмитриеву — другу и последователю Карамзина, — совершенно такой, какая описана незабвенным Карамзиным. Мне кажется, что он копировал малороссийскую деревню: так краски его ярки и сходны с здешней природой. Чего бы, казилось, недоставало этому краю? Полное, роскошное лето! Хлеба, фруктов, всего растительного гибель! А народ беден, имения разорены и недоимки неоплатные. Всему виною недостаток сообщения. Он усыпил и обленивил жителей. Помещики видят теперь сами, что с одним хлебом и винокурением нельзя значительно возвысить свои доходы. Начинают понимать, что пора приниматься за мануфактуры и фабрики; но капиталов нет, счастливая мысль дремлет, наконец умирает, а они рыскают с горя за зайцами. Признаюсь, мне очень грустно было смотреть на расстроенное имение моей матери, если бы одна только лишняя тысяча, оно бы в три года пришло в состояние приносить шестерной против нынешнего доход. Но деньги здесь совершенная редкость». Гоголь нарисовал абсолютно точную «статистику здешнего края», показал глубокое противоречие между патриархальной карамзинской идиллией «старосветского» поместья и неумолимой действительностью, властно вторгающейся в жизнь, диктующей свои требования. Все это наводило писателя на размышление о причинах такого вопиющего противоречия между щедростью природы, ее плодородием и разорением окрестных помещичьих имений. Гоголь наглядно увидел распадение и обреченность замкнутого крепостнического хозяйства, ведущегося по старинке.

В первой повести «Миргорода» — «Старосветские помещики» — Гоголь продолжил и углубил художественные принципы повести о Шпоньке, показав своих героев как типические явления, порожденные социальной средой, общественно-историческими условиями. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна изображены не как уродливое исключение, а как проявление наиболее характерных черт «старосветского» хозяйственного уклада, распадающегося и отживающего свой век в условиях новых экономических отношений. С самого начала повести отмечена социальная типичность жизни, которую «вели старые национальные, простосердечные и вместе богатые фамилии». Эти типические стороны подчеркнуты самым методом изображения, с особенной полнотой раскрывающим весь жизненный уклад «старосветских помещиков», окружающую их среду.

Выделив среди повестей «Миргорода», наряду с «Тарасом Бульбой», «Старосветских помещиков», Пушкин писал в рецензии 1836 года: «… с жадностию все прочли «Старосветских помещиков», эту шутливую, трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления…»[115] Пушкин указал здесь основное свойство гоголевского реализма — единство комического и трагического, которое в дальнейшем определит и сам Гоголь как «видимый миру смех», сквозь который проступают «невидимые миру слезы». «Трогательная идиллия» в «Старосветских помещиках» в то же время является обличением, сатирическим разоблачением уходящего в прошлое патриархально-поместного уклада. «Старосветские помещики» — отходная этому патриархальному укладу, хотя известным сторонам этой патриархальности Гоголь сочувствует, не принимая тех новых тенденций, которые привносили с собой капиталистические отношения. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна показаны одновременно с глубоким пониманием ненужности и нелепости их существования и вместе с тем с сочувствием автора душевной незлобивости и простоте этих чистых сердцем старичков.

Сложность этого отношения писателя к своим героям сказалась и в самом стиле повести, в котором сочетается лирическая, «чувствительная» струя с точной бытовой живописью. В этом отличие «Старосветских помещиков» от «Повести о том, как поссорился…», в которой отрицание паразитического образа жизни дано в беспощадно сатирическом ее развенчании. В «Старосветских помещиках» авторская ирония не снимает до конца сочувствия и жалости писателя к уходящему миру патриархальной идиллии. Отсюда вырастает и та лирическая задушевность, с которой рассказывается о скромной жизни «уединенных владетелей отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими». Этот старосветский уклад был хорошо знаком писателю по воспоминаниям детства, по впечатлениям от своей родной семьи. Но наряду с этим Гоголь с самого начала повести показывает отживший, уходящий в прошлое характер такой «идиллии». Вся картина этой буколической жизни предстает как былое, неповторимое. Недаром Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна сравниваются с героями античной идиллии — Филемоном и Бавкидой.

В «Старосветских помещиках» Гоголь осуществил уже принцип реалистического раскрытия действительности в ее повседневности, в ее будничной обыденности с такой силой жизненной, внутренней правды, которая и отмечена Белинским как главное «очарование» повести. Для Гоголя изображение действительности не подчинено предвзятой схеме, не уложено в рамки моралистического ее осмысления: он передает всю сложность и противоречивость явлений действительности. Это сказалось в сочетании предельно точного ее изображения, анатомически детального описания героев с их типической обобщенностью и в то же

время с осуждением автором этой растительной и тусклой жизни своих героев.

«… В том-то и состоит задача реальной поэзии, — писал Белинский, — чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни».[116] Давая эту проницательную характеристику повести, Белинский справедливо видит в ней прежде всего верное изображение жизни. Ведь романтическая литература 20-30-х годов превозносила неземные страсти и добродетели и с презрением относилась к «прозе жизни», к самой действительности, рисуя отвлеченно-риторические идеалы и идеальных героев. Лишь пушкинские произведения могли показать Гоголю путь к этому глубокому реалистическому изображению жизни, начатый писателем еще повестью «Иван Федорович Шпонька». И образ добрейшего Белкина, и иронически-шутливое изображение помещичьего быта в «Барышне-крестьянке», и в еще большей мере насмешливая характеристика четы Лариных в «Евгении Онегине» намечали тот путь, которым пошел Гоголь в «Старосветских помещиках».

Через всю повесть проходят картины «старосветской идиллии», передаваемые с сочувствием и мягкой иронией, подкупающие своей умиротворяющей простотой. Уже самое описание дома и усадьбы «старосветских помещиков» вводит нас в этот мир, полный «неизъяснимой прелести», тишины и покоя. Весь пейзаж словно пронизан солнечным ясным светом, напоен свежими утренними запахами украинской природы. И душистая черемуха, и яхонтовое море слив, покрытых свинцовым матом, и длинношеий гусь, пьющий воду, с молодыми и нежными, как пух, гусятами, воз с дынями, отпряженный вол, лениво лежащий возле него, — все это проникнуто поэзией той простой и ясной жизни, которая утрачена в меркантильный и жестокий век: «… все это для меня имеет неизъяснимую прелесть; может быть, оттого, что я уже не вижу их и что нам мило все то, с чем мы в разлуке». Здесь уже полностью сказался художественный принцип писателя — характеристика своих героев через описание окружающей их обстановки.

Гоголю чуждо натуралистическое описание, безжизненное копирование, в свои изображения он вкладывает всегда глубокий внутренний смысл. Описание является для него одним из важнейших средств раскрытия образа, передачи идейного замысла произведения. Изумительного мастерства в этой реалистической живописи Гоголь достигает в изображении усадьбы «старосветских помещиков». Самые комнаты домика были маленькие, низенькие, в каждой комнате почти треть ее занимала огромная печь, и Гоголь особо отмечает, что «комнатки эти были ужасно теплы, потому что и Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна очень любили теплоту». Неоднократно упоминая про

тепличную атмосферу жарко натопленных комнат, о любви своих старичков к теплу, он как бы подчеркивает этим их беспомощность, неприспособленность к суровым испытаниям жизни. Картины в старинных рамах, портреты каких-то архиереев и Петра III, висевшие на стенах, в сочетании с глиняным полом и соломенной крышей создают обстановку неприхотливой простоты, «старосветскости», патриархальности быта. Как бы символом этой простой и мирной жизни являются поющие двери: «Но самое замечательное в доме — были поющие двери. Как только наставало утро, пение дверей раздавалось по всему дому. Я не могу сказать, отчего они пели: перержавевшие ли петли были тому виною, или сам механик, делавший их, скрыл в них какой-нибудь секрет; но замечательно то, что каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь, ведшая в столовую, хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный, дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: «батюшки, я зябну!» Это описание при всей своей реалистической точности удивительно лирично, усиливает впечатление уюта, тишины, замедленного ритма жизни.

Глубокий реализм повести, своеобразие художественного метода писателя, которые сказались в изображении обыкновенного, будничного в его типической сущности, посредством, казалось бы, незначительных, а на самом деле весьма важных для понимания этой сущности деталей и подробностей, — уже тогда были зорко раскрыты Белинским, писавшим в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «Эта простота вымысла, эта нагота действия, эта скудость драматизма, самая эта мелочность и обыкновенность описываемых автором происшествий — суть верные, необманчивые признаки творчества, это поэзия реальная, поэзия жизни действительной, жизни коротко знакомой нам». При этом Белинский особо отмечает замечательное мастерство Гоголя «делать все из ничего», «заинтересовать читателя пустыми, ничтожными подробностями».[117] Не случайное нагромождение подробностей, а их отбор, выделение и заострение типических деталей, которые позволяют создать жизненно-конкретный и в то же время типический образ, — основа художественного мастерства Гоголя. Типическая деталь не является, конечно, свойством художественного метода одного Гоголя. Тургенев, Гончаров и Чехов в неменьшей мере к ней обращались в своем творчестве. Но особенностью гоголевской манеры является живописная, резко подчеркнутая, зачастую гиперболическая деталь, превращающаяся в своего рода символ.

Рисуя идиллию патриархальной «старосветской» жизни с ее тихим уютом и безмятежным довольством, рассказчик в простоте этой жизни, в трогательном чистосердечии наивных и добрых старичков,

обнаруживающих редкую чистоту сердца и искренность чувства, видит те черты, которые уже исчезли в современном обществе, знающем лишь корыстолюбивые и хищнические стремления, власть бессердечного чистогана. Даже и внешность обоих старичков передает их доброту, ясность и простоту их душевного мира, тем более разительную, что она противопоставлена грязной «деятельности» «низких малороссиян», стремящихся к наживе. По их лицам «... можно было, казалось, читать всю жизнь их, ясную, спокойную жизнь, которую вели старые национальные, простосердечные и вместе богатые фамилии, всегда составляющие противоположность тем низким малороссиянам, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают, наконец, капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на *о*, слог *въ*». По отношению к бессердечному, жестокому миру, основанному на корысти, тщеславии, хищнической погоне за деньгами и чинами, отгороженная от житейских треволнений «старосветская» усадьба, с ее тишиной и покоем, представлялась идиллией. Эта «уединенная» и «тихая» жизнь противопоставлена «страстям и желаниям», «неспокойным порождениям злого духа, возмущающего мир».

Даже самая манера речи Товстогубов «старосветская». Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович нередко употребляют старинные выражения и слова, перемешивая их с украинским просторечием, придающим патриархальный оттенок их языку: «тендитный», «киселику», «пистоли», «камора», «добре» и т. п. Однако эти украинизмы лишь слегка вкраплены в текст, не загромождают речи, в то же время оттеняя ее простой патриархальный колорит.

Гоголь понимает всю бессмысленность существования своих героев, их историческую обреченность, но в то же время сочувствует этой простоте и добродушию, которые противостояли враждебному самому автору миру корысти и чинов. В нравственной чистоте и естественности «старосветских помещиков», по мнению Гоголя, сохранились положительные начала, исчезающие в условиях современной действительности. Этим и определяется сочетание в повести идиллии и сатиры, сочувствие автора мирной и чистой жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны и в то же время понимание обреченности и ущербности их растительного существования.

Повесть Гоголя лишь на первый взгляд представляется безмятежной «идиллией», бесхитростно-умиленным изображением патриархального уклада. На протяжении всего рассказа эта «идиллия» развенчивается, показывается в своей косной и бездеятельной неподвижности, социальном паразитизме и пустоте. Уже в начале повести возникает этот разоблачительный «второй план» изображения бесцельности и

бессмысленности существования «старосветских помещиков», жалкой ограниченности и замкнутости их мирка — «сферы этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик...». В самой обыденности и мелочной ничтожности течения жизни «старосветских помещиков» писатель раскрывает типические стороны действительности, распад натурального помещичьего хозяйства.

Для понимания идейного замысла повести следует иметь в виду ее сложную внутреннюю архитектонику. Повествование в ней ведется не автором, а от лица рассказчика. Именно рассказчик проникнут глубоким сочувствием к жизни «старосветских помещиков», любовно останавливается на буколических подробностях их мирного повседневного быта. Сам же автор гораздо шире и глубже рассказчика смотрит на вещи, он понимает всю ограниченность и бессодержательность существования Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны и скорбит не о них самих, а о том, что в условиях крепостнических отношений в них уродливо искажено и подавлено человеческое начало. Отсюда и та тонкая, часто едва уловимая авторская ирония, которая сопровождает умиленное и восторженное повествование рассказчика, развенчивает сентиментально-идиллическое изображение им жизни «старосветских помещиков».

Рассказчик, от лица которого ведется повествование, сам принадлежит к тому же поместному кругу, что и Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, которых он хорошо и издавна знает. Это сосед «старосветских помещиков», проникнутый глубоким сочувствием к уходящему патриархальному укладу и с умилением и любовью относящийся к двум добродушным старичкам. Рассказчик уже не прежний деревенский балагур, каким являлся повествователь в «Вечерах», а человек с большим умственным горизонтом и жизненным опытом, побывавший и в столице. Поэтому и самое повествование ведется не как просторечный «сказ» старика пасичника или деревенского дьячка, а как обстоятельный и литературно обработанный рассказ образованного и осведомленного человека. Наличие такого рассказчика позволяет Гоголю показать поместную среду, ее неподвижное утробное существование как бы «изнутри», отраженную в сознании носителя тех же представлений и эмоций, что и у его земляков-соседей. Этим достигается глубокий реализм, естественность и типичность повести, отсутствие в ней авторского «нажима».

Восторженно-умиленный тон повествования, любовное внимание рассказчика к мелочным подробностям быта еще острее подчеркивают отсутствие содержания в неподвижной и бессмысленной жизни «старосветских помещиков». Рассказчик сам не видит ничего нелепого в

том, что хозяйство и все жизненные интересы Пульхерии Ивановны состояли «в беспрестанном отпирании и запирании кладовой, в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений». Для него это важное и нужное дело, хотя сам же он дальше укажет, что «всей этой дряни наваривалось, насоливалось, насушивалось такое множество, что, вероятно, они потопили бы, наконец, весь двор, если бы большая половина этого не съедалась дворовыми девками, которые, забираясь в кладовую, так ужасно там объедались, что целый день стонали и жаловались на животы свои». Для рассказчика все это вовсе не смешно, он видит здесь то довольство, изобилие, патриархальную простоту нравов, при которой якобы было хорошо и господам и крепостным.

В простодушно-умиленном повествовании рассказчика с эпической обстоятельностью раскрывается пустота и бессмысленность существования «старосветских помещиков». Словоохотливость рассказчика и здесь, как и в «Вечерах», служит средством для подробного изображения быта, характеристики героев. Рассказчик — человек, воспитанный на Карамзине, и в стиле сентиментальной карамзинской идиллии передает бесхитростную историю жизни двух добродушных старичков, не замечая сам, что чувствительный рассказ о «старосветских» Филемоне и Бавкиде невольно приобретает в его изложении характер едкого разоблачения крепостнической идиллии. Повествуя о времяпрепровождении своих старичков, рассказчик с мельчайшими подробностями описывает самые незначительные их поступки, бессодержательность раз навсегда установившегося образа их жизни, их всепоглощающую любовь «покушать».

Вся жизнь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны — это однообразное, почти растительное существование — еда, сон, снова еда и снова сон. Столь же ограничен и внутренний мир этих добрых и ласковых старичков — они живут лишь друг для друга и друг другом. Рассказчик рассматривает жизнь старосветских помещиков как уже безвозвратно ушедшую в прошлое. Отсюда и та грустная, элегическая нота, которая все время присутствует в его рассказе: «Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века, которых, увы! теперь уже нет, но душа моя полна еще до сих пор жалости, и чувства мои странно сжимаются, когда воображу себе, что приеду со временем опять на их прежнее, ныне опустелое жилище и увижу кучу развалившихся хат, заглохший пруд, заросший ров на том месте, где стоял низенький домик, — и ничего более. Грустно! мне заранее грустно!» Это грустное, элегическое настроение, сожаление о безвозвратно ушедшем в прошлое тихом мире старосветского поместья рассказчик неоднократно высказывает и подчеркивает на всем протяжении своего повествования. Этим объясняется и тот характер «трогательной идиллии», о котором

писал Пушкин, элегическая настроенность, сентиментально-чувствительный слог повествования.

Но откуда же то «шутливое» начало, которое, по словам Пушкина, «заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления»? Это сатирическое начало, понимание пустоты, ограниченности, духовного уродства жизни «старосветских помещиков» принадлежат непосредственно автору. Ведь рассказчик только умиляется жизнью старосветских помещиков и грустит о том, что эта идиллическая жизнь уже в прошлом. Тогда как сам автор подчеркивает ограниченность этой жизни, ее внутреннюю пустоту. Эта двойственность отношения к «сфере» старосветского поместья определяет идейную и художественную структуру повести, распределение в ней света и тени. «Рассказчик» горячо сочувствует своим добрым и простосердечным старичкам, их «буколической» жизни, а сам автор, Гоголь, уже ясно понимает всю ее ограниченность, «низменность», бессодержательность и историческую обреченность.

Отсюда и та несколько сентиментальная умиленность, которая нередко проявляется в «Старосветских помещиках», но во многом отлична от карамзинской чувствительности. Для Карамзина и его последователей «чувствительность» составляла основной принцип отношения к действительности, выражала мировоззрение, точку зрения самого автора. У Гоголя эта «чувствительность» принадлежит рассказчику и сопровождается затаенной авторской иронией. Поэтому «Старосветские помещики» не идиллия во вкусе Карамзина, а свидетельство о полемике с условными штампами чувствительных повестей.

Особенно явствен этот пародирующий тон в рассказе о пропаже серенькой кошечки, которою «подманили» дикие коты, «как отряд солдат подманивает глупую крестьянку». Беглянка, накормленная Пульхерией Ивановной, вторично убегает от нее: «... неблагодарная, видно, уже свыклась с хищными котами или набралась романических правил, что бедность при любви лучше палат, а коты были голы как соколы...» Здесь Гоголь едко пародирует чувствительные и романтические повести тех лет с их неправдоподобными и фальшивыми представлениями о жизни.

Гоголь зорко видит отрицательные стороны этой «старосветской» идиллии, ее историческую обреченность, пустоту, «пошлость» и паразитический характер всего уклада. И Афанасий Иванович, беседующий со старостой или поддразнивающий Пульхерию Ивановну, уверяя ее в том, что он возьмет себе казацкую пику и отправится на войну, и сама Пульхерия Ивановна, заботящаяся лишь о настойках, декоктах и пирожках с гречневой кашей, одновременно и трогательны и смешны. Ничтожность событий, происходящих в замкнутой сфере старосветского поместья, отгороженного не только частоколом, но и

всем характером быта, прекрасно переданы замедленностью самого темпа рассказа, подчеркнутой простотой самого действия. Возвращение и бегство серенькой кошечки Пульхерии Ивановны на фоне всего жизненного уклада возникает как важное, чреватое последствиями событие. Именно с ним связана смерть Пульхерии Ивановны и последовавшее за этим горестное существование Афанасия Ивановича, не представлявшего себе самой возможности разлуки со своей подругой.

Самый характер летописного повествования о явлениях весьма незначительных создавал тот пародийный тон, который проходит через всю повесть. Гоголь иронически подчеркивает эту своеобразную эпическую объективность своей хроники. Переходя к изложению «событий», связанных с пропажей серенькой кошечки Пульхерии Ивановны, воспринятой ею как предвестие близкой смерти, Гоголь пишет: «… повествование мое приближается к весьма печальному событию, изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка. Событие это покажется тем более разительным, что произошло от самого маловажного случая. Но, по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события, и, наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями». Гоголь здесь как бы пародирует «Историю Государства Российского» Карамзина, говоря о случайности и зыбкости того порядка вещей, который казался ее автору незыблемым. Напомним, что Карамзин в начале своей «Истории» писал: «Она (то есть история. — *Н. С.*) мирит его (то есть «простого гражданина») с несовершенством видимого порядка вещей, как с обыкновенным явлением во всех веках; утешает в государственных бедствиях, свидетельствуя, что и прежде бывали подобные, бывали еще ужаснейшие…»[118]

Жизненная правда повести, ее реалистическая сила — в той внутренней глубине, с которой Гоголь показал своих героев. Его «старосветские помещики» равно далеки и от сентиментальной идеализации и от карикатурности. В них Гоголь открывает те добрые и хорошие человеческие задатки, которые приняли такое уродливое и ничтожное выражение в обстановке крепостнической патриархальности. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна показаны не только как смешные и жалкие старички, но и как простые и бесхитростные души, как безобидные и душевно чистые люди, жизнь которых согрета глубокой привязанностью их друг к другу. Отсюда и то сочетание идиллии и мягкой иронии, которое определяет сложность авторской оценки изображаемого.

В «Старосветских помещиках» проявилась во всей полноте существеннейшая сторона мировоззрения Гоголя — его гуманизм. Скорбь за унижение человека, желание освободить его из тесного и жестокого плена действительности, убивающей и уродующей все то

лучшее, что есть в человеке, — проходит через все творчество Гоголя. Эта гуманистическая тенденция в «Старосветских помещиках» и определяет сатирическое разоблачение отживающего поместного уклада. Гоголь и сочувствует тому положительному, человечному началу, которое видит в своих старичках, и вместе с тем осуждает ничтожество и неподвижность окружающего их тесного мирка. Поэтому не сожаление об уходящем патриархальном укладе, не сочувствие писателя к прошлому определяют идею повести. Гоголь показывает в ней, как уродливо искажаются и заглушаются условиями крепостнического строя прекрасные, положительные задатки, заложенные в человеке. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, несмотря на всю узость умственного их горизонта, ограниченного пустотой и бессодержательностью мелкопоместного уклада, сохранили доброту, красоту человеческого чувства, которые утрачены были окружавшим их обществом, проникшимся корыстными интересами. Эти гуманные черты с особенной полнотой сказались в трогательной любви их друг к другу, в той «ясной, спокойной жизни», которая являлась следствием внутренней чистоты и доброты Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Умирая, Пульхерия Ивановна полна лишь одной мыслью — о том, как будет жить без нее беспомощный Афанасий Иванович. Гоголь избегает здесь патетики, преувеличенности, показывая простое и глубокое чувство Пульхерии Ивановны. Обращаясь к ключнице, она наказывает ей: «Когда я умру, чтобы ты глядела за паном, чтобы берегла его, как гла́за своего, как свое родное дитя. Гляди, чтобы на кухне готовилось то, что он любит. Чтобы белье и платье ты ему подавала всегда чистое; чтобы, когда гости случатся, ты принарядила его прилично...» Именно это человеческое начало и определяет то тепло, ту сердечность, с которой писатель показывает своих смешных и жалких старичков.

Это гуманное чувство с особенной отчетливостью проявляется в описании того горького отчаяния, которое охватывает добрейшего Афанасия Ивановича на похоронах Пульхерии Ивановны. Тот самый Афанасий Иванович, который на протяжении всей своей жизни ничем не проявил себя, посвятив всю свою «деятельность» беспрестанному «закушиванию» и сну, с глубоким трагизмом переживает смерть своей подруги, погружается в неутешную печаль. «Боже! думал я, — говорит рассказчик, — глядя на него: пять лет всеистребляющего времени — старик уже бесчувственный, старик, которого жизнь, казалось, ни разу не возмущало ни одно сильное ощущение души, которого вся жизнь, казалось, состояла только из сидения на высоком стуле, из ядения сушеных рыбок и груш, из добродушных рассказов, — и такая долгая, такая жаркая печаль? Что же сильнее над нами: страсть или привычка?» Гоголь показывает, что и в этой сфере бессодержательного, пустого существования, заполненного едой и мелочными заботами, тлело под

спудом чувство, которое одно лишь придавало цель жизни этим ничтожным существователям, возвышало их до глубокой человечности.

Ведь на смену добродушным старичкам, на смену тихой и мирной патриархальности приходят еще более ничтожные и ненавистные писателю представители дворянского оскудения. Таков наследник Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, оказавшийся «страшным реформатором», который показан Гоголем с беспощадной иронией. Найдя величайшее расстройство и упущения в хозяйственных делах, этот наследник решился навести «порядок». Однако реформы его ограничились тем, что он купил шесть английских серпов и приколотил к каждой избе особенный номер, и «наконец так хорошо распорядился, что имение через шесть месяцев взято было в опеку». Сам новый владелец, впрочем, чувствовал себя неплохо, пьянствуя вместе с «мудрой опекой», состоявшей из бывшего заседателя и штабс-капитана, и разъезжая с ними по ярмаркам. Конец «старосветского поместья» глубоко поучителен: «Избы, почти совсем лежавшие на земле, развалились вовсе, мужики распьянствовались…» Этой безрадостной картиной крепостных порядков и завершается «идиллия», являющаяся, в сущности, их разоблачением. Окончание повести с исчерпывающей ясностью показывает неизбежность экономического распада «старосветского» поместья, историческую обреченность его представителей.

В изображении растительного существования, сочетающегося с трогательной любовью двух старичков друг к другу, и увидел Белинский торжество реализма Гоголя, сумевшего охватить противоречивые стороны действительности, раскрыть жизнь во всей ее полноте: «… как сильна и глубока поэзия г. Гоголя в своей наружной простоте и мелкости! Возьмите его «Старосветских помещиков»: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится исстари, умирают. Но отчего же это очарование? Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной, и между тем принимаете такое участие в персонажах повести, смеетесь над ними, но без злости, и потом рыдаете с Филемоном о его Бавкиде…» Белинский задает вопрос: «Отчего это?» — и отвечает на него: «Оттого, что это очень просто и, следовательно, очень верно; оттого, что автор нашел поэзию и в этой пошлой и нелепой жизни, нашел человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев: это чувство — привычка… Так вот где часто скрываются пружины лучших наших действий, прекраснейших наших чувств! О бедное человечество! жалкая жизнь!»[119]

Представитель реакционного лагеря, критик С. Шевырев увидел в «Старосветских помещиках» лишь идиллию, стремился лишить замысел Гоголя осуждающей, иронической направленности. Афанасий

Иванович и Пульхерия Ивановна, по словам Шевырева, представляют «добрую, верную, гостеприимную чету». «Эти два лица старика и старушки, эти два портрета служат явным обличением тем критикам, которые ограничивают талант автора одною карикатурою». Однако Шевырев, для того чтобы оправдать свое истолкование «Старосветских помещиков» как идиллию, вынужден все же оговориться: «Мне не нравится тут одна только мысль, убийственная мысль о привычке, которая как будто разрушает нравственное впечатление целой картины». Он даже предлагал «вымарать эти строки».[120]

«Старосветские помещики» заключали решительный приговор отмирающему патриархальному укладу. За безобидными и, казалось бы, даже привлекательными чертами патриархальной жизни все время отчетливо проступает ее пустота, бессодержательность.

Это сочетание «смеха» и «слез», трагического и комического выражало осмеяние и отрицание Гоголем «чудовищного безобразия» действительности и в то же время горькое сожаление об утрате человеком положительного, прекрасного начала.

3

Если в «Старосветских помещиках» Гоголь, разоблачая дворянское общество, еще смягчал свой приговор жалостью к представителям уходящей патриархальности, то в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» он беспощадно срывает маску лицемерия с его представителей. Трагикомические перипетии, ссоры двух «почтенных» миргородских обывателей вырастают в широкое обобщение, раскрывают полное омертвение крепостнического «порядка».

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — это социальная сатира, в которой жестоко высмеиваются самые безобразные проявления паразитизма и духовного распада крепостнического общества. Высоко оценил обличительный характер этой повести Белинский. Сравнивая ее со «Старосветскими помещиками», он указывал, что там показаны «люди добродушные, но ограниченные», что у них есть хоть какие-то человеческие черты, тогда как «Иван Иванович и Иван Никифорович существа совершенно пустые, ничтожные и притом нравственно гадкие и отвратительные, ибо в них нет ничего человеческого…»[121]

Изображая Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, Гоголь обращал острие своей сатиры против тех проявлений социального паразитизма, собственнической алчности, душевной нечистоплотности, которые являлись результатом крепостнического строя. В своей повести писатель всемерно подчеркивал типичность своих героев. Если в «Старосветских помещиках» Гоголь пользуется иронией как средством развенчания

патриархальной идиллии, то в повести о ссоре его ирония переходит в сатиру. Он создает сатирические образы, резко выделяя в них уродливые черты как внешнего, так и духовного безобразия.

С едким сарказмом показана жизнь этих «достойнейших» и уважаемых всем Миргородом «особ». Шаг за шагом вскрываются их лицемерие, алчность, проявления ограниченности и эгоизма, убожество их существования. При этом Гоголь нигде не выступает с негодующими фразами или непосредственным обличением. Он избирает такую систему художественных и языковых средств, которая помогает с наибольшей последовательностью и объективностью разоблачить перед читателем тусклую и бесцельную жизнь его героев. Повествование и здесь ведется от лица рассказчика — миргородского жителя, уверенного в прекраснейших качествах столь почтенных людей, как Иван Иванович и Иван Никифорович, и в значительности передаваемых им событий. Это своего рода панегирик двум «почтенным мужам», «чести и украшению Миргорода». Восторженное отношение рассказчика определяет и интонацию повести и ее приподнято торжественный слог, сочетающийся с тем простодушным умилением, которое, однако, нельзя принять за чистую монету. Подробно анализируя значение рассказчика для всей идейно-стилистической структуры повестей «Миргорода», Г. А. Гуковский указывает на то, что в «Повести о том, как поссорился...» «рассказчик, очень конкретизованный стилистически, предстает перед читателем как бы в виде духовной сущности того круга явлений действительности, который он изображает, в виде голоса той коллективной пошлости, которая описана в повести».[122]

Восхищение рассказчика своими героями, значительностью всего происходящего выдает саркастическую издевку автора, принявшего на себя роль беспристрастного наблюдателя. Уже с первых строк повести читатель настораживается, так как невозможно согласиться с неумеренными похвалами Ивану Ивановичу. Стараясь убедить в том, что Иван Иванович прекрасный человек, рассказчик, в сущности, не может привести ни одного сколько-нибудь весомого довода в пользу этой похвалы: «Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде! Вокруг него со всех сторон навес на дубовых столбах, под навесом везде скамейки. Иван Иванович, когда сделается слишком жарко, скинет с себя и бекешу и исподнее, сам останется в одной рубашке и отдыхает под навесом и глядит, что делается во дворе и на улице». Похвалы, столь щедро расточаемые рассказчиком, начинают звучать как насмешка, как издевательство; читатель отлично понимает эту иронию. Уже самое начало повести Гоголя, посвященное описанию великолепной бекеши Ивана Ивановича, уснащено обильными восторженными восклицаниями: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо найдутся такие!

Взгляните, ради бога, на них, особенно если он станет с кем-нибудь говорить, взгляните сбоку: что это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! Господи боже мой!»

«Комизм или гумор г. Гоголя, — писал по этому поводу Белинский, — имеет свой особенный характер: это гумор чисто русский, гумор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком. Г-н Гоголь с важностью говорит о бекеше Ивана Ивановича, и иной простак не шутя подумает, что автор и в самом деле в отчаянии оттого, что у него нет такой прекрасной бекеши. Да, г. Гоголь очень мило прикидывается; и хотя надо быть слишком глупым, чтобы не понять его иронии, но эта ирония чрезвычайно как идет к нему. Впрочем, это только манера, а истинный-то гумор г. Гоголя все-таки состоит в верном взгляде на жизнь и, прибавлю еще, нимало не зависит от карикатурности представляемой им жизни».[123] Белинский верно указал здесь на это значение сказовой манеры Гоголя, роли «простодушного рассказчика», от лица которого ведется повествование, — как иронического метода Гоголя, способствующего сатирическому разоблачению действительности. Противоположность между точкой зрения рассказчика и автора в этой повести еще очевидней и резче, чем в «Старосветских помещиках». Своим якобы наивным «простодушием» рассказчик создает впечатление важности, «эпичности» происходящих событий. На самом же деле эти «события» ничтожны, так же как ничтожны и низменны сами героя повести, которые изобличают жалкую сущность своей натуры в этом мелочном движении событий. По манере иронического «панегирикам гоголевская повесть может быть сближена с сатирической повестью И. А. Крылова «Похвальная речь в память моему дедушке», написанной также в форме похвальной речи — «панегирика», высмеивающего постыдную жизнь помещика-крепостника.

В несовпадении отношения рассказчика с отношением читателя и автора, видящих вещи в совершенно ином аспекте и совершенно иначе, чем рассказчик, расценивающих их, и заключается острота сатиры, комическое восприятие тех сторон миргородской жизни, которые самому рассказчику представляются заслуживающими сочувствия и уважения. В своем восторженном описании достоинств Миргорода повествователь по сути дела говорит об отрицательных сторонах миргородской жизни, о провинциальной заброшенности, запущенности и бедности города.

Тем резче контраст, несовпадение восторженно панегирического слога, которым говорится о достопримечательностях города, с непривлекательностью и безобразием нравов и быта его обитателей и всего городского ландшафта, особенно в описании знаменитой миргородской лужи: «Если будете подходить к площади, то, верно, на

время остановитесь полюбоваться видом: на ней находится лужа, удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа! Домы и домики, которые издали можно принять за копны сена, обступивши вокруг, дивятся красоте ее». Панегирический пафос рассказчика фактически обращается в свою противоположность: в своем, на первый взгляд «простодушном», восхищении повествователь раскрывает такие теневые стороны, наличия которых он и не подозревает! Ведь рассказчик — тот же миргородский обыватель, и его мерка вещей полностью совпадает со скудным и пошлым кругом представлений его героев, он плоть от плоти изображаемой им среды. Неусыхающая лужа посреди площади является своего рода символом того запустения и косности, которые отличают жизнь провинциального дворянства и чиновничества.

Этот «эзоповский» смысл повести подчеркнут был и в кратком, издевательски звучащем предисловии, в котором писатель заверял читателей, что «происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени», и притом «совершенная выдумка», поскольку теперь Миргород «совсем не то»: «Строения другие; лужа среди города давно уже высохла и все сановники: судья, подсудок и городничий — люди почтенные и благонамеренные».[124] Это предисловие (снятое, видимо, по цензурным причинам) еще больше усиливает типический характер сатиры Гоголя, раздвигает ее рамки далеко за пределы нелепо комической ссоры двух недавних приятелей, за пределы Миргорода с его невысыхающей лужей и глупыми и невежественными «сановниками».

Гоголь рисует быт и «порядки» дворянской провинции с необычайной реалистической точностью. Иван Иванович и Иван Никифорович воспроизведены во всей своей жизненной конкретности и типичности. Общее им обоим духовное уродство, «пошлость», в каждом из них выражено по-разному. В Иване Ивановиче тонко передано сочетание внешней «порядочности», лицемерной заботы о том, чтобы соблюсти свое «достоинство», «деликатность» поведения — с эгоизмом и мелочностью. С него срывается маска лицемерной вежливости и благонамеренности, столь заботливо им сохраняемая. Иван Иванович оказывается отнюдь не добродетельным христианином, каким он старается показать себя, а гнусным завистником, мелочным себялюбцем, прикрывающим свои грязненькие поступки и делишки витиеватым красноречием.

Грубый и бесцеремонный Иван Никифорович даже и не пытается лицемерить. Он живет примитивно-зоологической бездеятельной жизнью, с полнейшим безразличием относясь ко всему на свете. В Иване Никифоровиче наиболее приметной чертой является животная

грубость, паразитическая пассивность, полное отсутствие всякого интеллекта. Все эти черты Гоголь раскрывает сочными бытовыми деталями, гиперболически их заостряя.

Обычно историки литературы сопоставляли эту гоголевскую повесть с повестью Нарежного «Два Ивана» (1825). Однако за исключением сходства сюжетной ситуации — ссоры двух друзей, приводящей их к разорению, между этими повестями мало общего. Повесть Нарежного написана в духе приключенческих и в то же время нравоучительных повестей XVIII века. Отдельные бытовые сценки и штрихи, рассеянные в ней, еще не дают представления о тогдашней действительности, лишены типического начала. Повесть же Гоголя своей сатирической силой и типической обобщенностью образов уже намечала тот путь, которым в дальнейшем пошла русская демократическая сатира — и прежде всего Салтыков-Щедрин.

Реализм Гоголя здесь чужд «бытовизму», пассивно-фотографическому, «дагерротипическому», как его называл Белинский, воспроизведению жизни. В то же время он далек и от условного иносказания или «восточного» колорита сатиры писателей XVIII века. Сатирические образы Гоголя рождены самой жизнью, в самой действительности он находит яркие краски, которые помогают показать эту действительность в ее типических чертах, не ослабляя жизненной правдивости изображаемого, точности и выразительности самых, казалось бы, обыденных деталей.

Вся система стилистических средств служит здесь разоблачению внутренней пустоты, нравственного уродства тех, кого почитают в Миргороде «почтенными» и «благонамеренными» людьми. Отсюда та гротесковая подчеркнутость поз и жестов, гиперболические детали вещного, физиологического порядка, которые выделяет Гоголь, изображая своих героев. Это подчеркивание деталей, бытовых подробностей — не формальный «прием», а действенное средство выражения духовного убожества, «пошлости» самих героев и окружающего их провинциального мирка.

Мир вещей, неодушевленных предметов приобретает в этой повести необычайную значительность. Он как бы символизирует крайнюю упрощенность и примитивность мышления ее «героев». Скудный круг интересов Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича неизменно вращается вокруг одних и тех же предметов и понятий, а господствующее в их мелких душах чувство собственника, стяжателя сводит все их помыслы к обладанию вещами. Самая ссора двух закадычных друзей начинается из-за желания Ивана Ивановича владеть «ружьецом» Ивана Никифоровича. Провинциальная рутина, показное «приличие» чиновно-дворянского общества, основанного на незыблемой власти чина и вещей над человеком, лишь прикрывают

духовное уродство, превращают человека в тупого и пошлого «существователя», утерявшего всякое человеческое подобие.

Чем конкретнее, даже «грандиознее» подробности, рисующие тусклый, зоологический быт провинциальных помещиков и чиновников, тем полнее и страшнее представляется их духовное уродство и ничтожество. Гоголь всемерно подчеркивает и заостряет комизм положений, ситуаций, даже жестов своих «героев». Он беспощадно высмеивает то обмеление жизни, ту косность, тот животный эгоизм, которые с наибольшей полнотой и силой выражены в образах Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Гиперболически заостренными штрихами, резкими чертами раскрывает Гоголь самую сущность характеров — скупость и лицемерие Ивана Ивановича, грубость и тупое упрямство Ивана Никифоровича.

Самой манерой их изображения, методом рисовки портрета Гоголь подчеркивает растительную примитивность их натуры: «Иван Иванович худощав и высокого роста, Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх». Эти человекоподобные редьки лишены каких-либо человеческих интересов или моральных принципов: лишь праздное любопытство, мелкая зависть, ничтожное честолюбие, жадность и тупое упрямство составляют содержание их жизни.

Гоголь с особенной резкостью подчеркивает и комически заостряет внешний рисунок образа, отправляясь во многом от народного фарса, вертепа, в котором комизм ситуаций, жестов, речевой характеристики персонажей дан в самых забавных буффонадных сценах, крепко сдобренных солью народного юмора. Даже бурая свинья, похитившая жалобу, имеет свою предшественницу в «шкодливой свинье» украинского вертепа, которая «порыла весь огород». Эта близость к народным сатирическим сценам, тесная связь с народным юмором особенно явственна в диалоге богобоязненного Ивана Ивановича с нищенкой, восходящем к сцене из вертепного представления.[125]

«Простодушный» рассказчик выбалтывает самые сокровенные подробности жизни этих человекоподобных редек. Приводя лестные слова протопопа, отца Петра, о том, что он, мол, «никого не знает, кто бы так исполнял долг христианский», как Иван Иванович, рассказчик тут же не без лукавства замечает: «Боже, как летит время! уже тогда прошло более десяти лет, как он овдовел. Детей у него не было. У Гапки есть дети и бегают часто по двору. Иван Иванович всегда дает каждому из них или по бублику, или по кусочку дыни, или грушу. Гапка у него носит ключи от комор и погребов; от большого же сундука, что стоит в его спальне, и от средней коморы ключ Иван Иванович держит у себя и не любит никого туда пускать. Гапка, девка здоровая, ходит в *запаске*, с

свежими икрами и щеками». Эти, казалось бы, «простодушные» упоминания о Гапке, «девке здоровой», ведающей хозяйством, и о детях, бегающих по двору вдового и «бездетного» Ивана Ивановича, недвусмысленно свидетельствуют, как исполняет он «долг христианский». Здесь же и намек на скаредность Ивана Ивановича, в дальнейшем раскрывающийся в сцене разговора его с нищенкой. Богобоязненный Иван Иванович в воскресный день обязательно посещает церковь, «очень хорошо подтягивает басом» на «крылосе». Когда же кончалась служба, Иван Иванович по «природной доброте» обходил всех нищих, однако подаяние он заменял издевательскими наставлениями и советами. Иван Иванович считает себя представителем местной «интеллигенции», он весьма высокого мнения о себе, полон важности и самодовольства.

Рассказчик восхищенно отмечает «необыкновенный дар» Ивана Ивановича говорить красноречиво и приятно, то, что он «чрезвычайно тонкий человек» и в «порядочном разговоре никогда не скажет неприличного слова». Ивана Ивановича все время коробит грубое просторечие Ивана Никифоровича, и он прибегает к тем книжным формам речи и к языковым штампам, которые кажутся ему достоянием высшего круга. Так, если Иван Никифорович, угощая табаком, прибавлял лишь одно слово «одолжайтесь», то Иван Иванович, «если попотчивает вас табаком, то всегда наперед лизнет языком крышку табакерки, потом щелкнет по ней пальцем и, поднесши, скажет, если вы с ним знакомы: «Смею ли просить, государь мой, об одолжении?» Если же незнакомы, то «Смею ли просить, государь мой, не имея чести знать чина, имени и отчества, об одолжении?» Подчеркнутая «деликатность» и витиеватость разговора Ивана Ивановича великолепно рисуют хитрого и лицемерного ханжу, тогда как грубая, отрывистая речь Ивана Никифоровича, привыкшего называть все своими именами, нимало не стесняясь грубости и цинизма своих слов, показывает его животный эгоизм без всяких смягчений и прикрас.

Никакие человеческие чувства не проникают в мертвящую и косную атмосферу крепостнической провинции, где люди утратили всякое человеческое подобие. Естественно, что в такой атмосфере в мелких и ничтожных душонках миргородских существователей могут возникать лишь столь же мелкие и гаденькие страстишки. Отсюда и неизбежность ссоры, заполнившей существование не только двух давнишних приятелей, но и всего Миргорода. Белинский верно отметил, что ссора являлась закономерным результатом их жизни — «бессмысленной и глупо животной»: «… все, что они ни делают, есть призрак, пустота, бессмыслица. В их характерах уже лежит, как необходимость, их ссора».[126]

«Призрачность», понимаемая Белинским как историческая обреченность данного явления, его ущербность и омертвение, и создает почву для комизма, гоголевского «гумора», обнаруживая комическое несоответствие между стремлением носителей этой «призрачности», представителей уходящего, отжившего, — противопоставить себя новому, развивающемуся, удержать свою власть, свои, ставшие смешными и враждебными историческому развитию, претензии.

С этой точки зрения смешна и «призрачна», хотя и в разной мере, как жизнь «старосветских помещиков», превратившаяся в бессмысленное существование, заполненное лишь едой, так в еще большей мере животное существование Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, считающих себя «почтенными» гражданами Миргорода. Борьба уходящего, косного с новым, живым, осуществляющимся в народной жизни, и составляет основную тему произведений Гоголя, определяет жгучую силу и бессмертие его сатиры.

В мире праздного существования этих «пародий на человечество» возникает ссора, как результат бессмысленности и нелепости всего уклада этой жизни. Негодное, заржавленное ружье Ивана Никифоровича, вывешенное для проветривания вместе с его залежалым платьем, пробуждает в Иване Ивановиче неудержимую зависть стяжателя, и он пытается добыть его у Ивана Никифоровича, который, в свою очередь, не склонен задешево расстаться с совершенно ненужной для него вещью. Все дипломатические подходы и «тонкости» Ивана Ивановича разбиваются о бесцеремонность и жадность Ивана Никифоровича. Грубая реплика его: «А вы, Иван Иванович, настоящий гусак», — и явилась поводом к столь же бессмысленной и глупой ссоре, которая безраздельно заполнила их пустое существование.

«Великая, бесконечно великая черта художнического гения этот *гусак*! — писал Белинский. — Если бы поэт причиною ссоры сделал действительно оскорбительные ругательства, пощечину, драку — это испортило бы все дело. Нет, поэт понял, что в мире призраков, которому он давал объективную действительность, и забавы, и занятия, и удовольствия, и горести, и страдания, и самое оскорбление — все призрачно, бессмысленно, пусто и пошло».[127]

Ссора из-за «гусака» — лишь повод, тот рычаг, который как бы одним мгновенным поворотом переключает наружное благолепие всего миргородского быта, патриархальной «идиллии» в подлинно правдивую и отвратительную своим безобразием и нравственной грязью картину провинциальных нравов. Герои повести в этой ссоре постепенно обнаруживают свою подлинную сущность, то, что ранее тщательно утаивалось в панегирическом повествовании рассказчика. Иван Иванович в своем прошении в суд с наслаждением перечисляет все сплетни об Иване Никифоровиче, которые и составляли основное

содержание интересов обитателей города и в то же время достаточно наглядно характеризовали его повседневную жизнь.

Стремясь очернить своего врага, он приводит самые пасквильные подробности о нем, указывая на «свойственную ему скупость», на его «поносное происхождение»: «его сестра была известная всему свету потаскуха и ушла с егерскою ротою, стоявшею назад тому пять лет в Миргороде; а мужа своего записала в крестьяне. Отец и мать его тоже были пребеззаконные люди, и оба были невообразимые пьяницы». В этих сплетнях наглядно проявляются нравы провинциального дворянского и чиновнического общества.

В пустоте, гнетущей и затхлой атмосфере, отравленной ядовитыми испарениями крепостнического режима, как бактерии в гниющем организме, размножаются и пробуждаются мелкие страстишки. Иван Иванович и Иван Никифорович, наущаемый злющей бабой Агафией Федосеевной, продолжают судиться с неизменным упорством.

Бесконечно длящееся судебное «производство», разоряющее обе «тяжущиеся» стороны, приобретает у Гоголя характер широкого сатирического обобщения, которое в острогротескной манере передает волокиту и рутину бюрократического аппарата. «Тогда процесс пошел с необыкновенною быстротою, — иронизирует писатель, — которою обыкновенно так славятся судилища. Бумагу пометили, записали, выставили нумер, вшили, расписались, все в один и тот же день, и положили в шкаф, где оно лежало, лежало, лежало год, другой, третий; множество невест успело выйти замуж, в Миргороде пробили новую улицу, у судьи выпал один коренной зуб и два боковых, у Ивана Ивановича бегало по двору больше ребятишек, нежели прежде; откуда они взялись, бог один знает! Иван Никифорович в упрек Ивану Ивановичу выстроил новый гусиный хлев, хотя немного подальше прежнего, и совершенно застроился от Ивана Ивановича, так что сии достойные люди никогда почти не видали в лицо друг друга, — и дело все лежало, в самом лучшем порядке, в шкафу, который сделался мраморным от чернильных пятен». «Эпический» характер повествования еще более усиливает впечатление неизменности, косности раз навсегда заведенного порядка, становится едкой и злой сатирой на бюрократическое судопроизводство в царской России. Незначительность «происшествий», случившихся за это время, вроде выпавшего зуба у судьи или нового гусиного хлева, отстроенного Иваном Никифоровичем, подчеркивает мелочность и пустоту провинциальной жизни.

Однако детальное изображение нелепых мелочей быта для Гоголя не самоцель. Его метод основан на заострении, выделении лишь тех подробностей, которые выражают типическую сущность явлений. Поэтому он не только сознательно сгущает краски, но и в обыденную

провинциальную жизнь, в ее тусклое однообразие вводит фантастически-гротескные подробности, сатирически заостряющие ее неприглядные стороны. Таково фантастическое происшествие с бурой свиньей Ивана Ивановича, утащившей жалобу Ивана Никифоровича, которое вырастает в своего рода сатирический символ, олицетворяющий бюрократический произвол крепостнического государства.

Кульминационным моментом повести становится попытка примирения бывших друзей на «ассамблее» у городничего. Здесь с особенной полнотой проявились пустота и ничтожество не только Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, но и всего миргородского «общества». Рассказчик восторженно живописует пышность этой «ассамблеи». «Где возьму я кистей и красок, чтобы изобразить разнообразие съезда и великолепное пиршество?» — восклицает он, перечисляя самые ничтожные подробности, как необычайно важные: «... какой длинный стол был вытянут! А как разговорилось всё — какой шум подняли! Куда против этого мельница со всеми своими жерновами, колесами, шестерней, ступами! Не могу вам сказать наверно, о чем они говорили, но должно думать, что о многих приятных и полезных вещах, как то: о погоде, о собаках, о пшенице, о чепчиках, о жеребцах», а дамы были заняты «довольно интересным разговором о том, как делаются каплуны».

В «призрачном» мирке мелкого самолюбия, зависти, духовного маразма не может проявиться даже самое элементарное сознание его неразумности. И Гоголь резким контрастным переходом от комического повествования к серьезному, даже элегическому тону подчеркивает устрашающую безвыходность и безнадежность этого косного, безобразного «порядка», порождающего ничтожных и злобных «идиотов» — перерепенок и довгочхунов. Примирение не состоялось; ссора вспыхнула с еще большей ожесточенностью, приведя в конце концов к полному разорению обоих противников. Повесть заканчивается сценой посещения Миргорода рассказчиком через несколько лет после описанных им событий. Комические эпизоды и панегирический тон рассказа сменяются описанием тоскливого осеннего пейзажа: «Тогда стояла осень со своею грустно-сырою погодою, грязью и туманом». Рассказчик застает в церкви Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, уже состарившихся, но все продолжающих питать ненависть друг к другу и надежду на выигрыш «дела», подогреваемую корыстолюбивыми судейскими. Горькое восклицание: «Скучно на этом свете, господа!» — не только подводит итог событиям, но и звучит как беспощадный приговор, как осуждение всей той пошлой и гадкой действительности, которая изображена в повести. В этой лирической фразе, освещающей новым светом всю повесть, слышен уже не рассказчик, а голос самого автора, Гоголя. Эта фраза является ключом ко всей повести, заставляя по-иному взглянуть на все те «события», о

которых с таким восторженным простодушием повествовал рассказчик. Ведь сам автор прекрасно понимает всю никчемность и пошлость жизни миргородских обывателей, оскорблен и огорчен тем унижением человеческого начала, которое он видит в этих гнусных пародиях на человечество.

Смешная и нелепая ссора двух помещиков оказывается вовсе не смешной, а раскрывает всю пустоту, мерзость и несправедливость, «призрачность» самой действительности. «Да! грустно думать, — писал Белинский, — что человек, этот благороднейший сосуд духа, может жить и умереть призраком и в призраках, даже и не подозревая возможности действительной жизни!»[128] Гоголь и здесь, как и в «Старосветских помещиках», выступает на защиту человека, протестует против его духовного уродства с позиций гуманиста. Этот внутренний подтекст повести тонко отметил Некрасов в своем возражении Писемскому, не понявшему лирического начала повестей Гоголя, значения авторского отношения к изображаемому. Упрекая Писемского за то, что тот «позабыл «Старосветских помещиков», чудную картину, всю с первой до последней страницы проникнутую поэзией, лиризмом», Некрасов писал: «Ах, г. Писемский! Да в самом Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, в мокрых галках, сидящих на заборе, есть поэзия, лиризм. Это-то и есть настоящая, великая сила Гоголя. Все неотразимое влияние его творений заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно-слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер, и притом такой русский характер!»[129]

Мастерство Гоголя-новеллиста в «Старосветских помещиках» и в «Повести о том, как поссорился...» сказалось и в своеобразии сюжетного построения повестей. Уже самая замедленность в развитии действия, внешняя бессобытийность повествования, казалось бы перегруженного излишними и мелочными подробностями, передает атмосферу косной, неподвижной среды. При этой медлительности в развитии сюжета самые незначительные действия и поступки героев приобретают особую весомость и важность. Развитие сюжета имеет, однако, лишь служебное значение, так как внутренний конфликт всецело определяется раскрытием характеров, лирическим движением повести, основанным на выражении ее «идеи». Отмечая эту основную особенность повестей Гоголя, их глубокий реализм, Белинский писал: «*Совершенная истина жизни* в повестях г. Гоголя тесно соединяется с простотою вымысла. Он не льстит жизни, но и не клевещет на нее; он рад выставить наружу все, что есть в ней прекрасного, человеческого, и в то же время не скрывает нимало ее безобразия».[130] Правдивое изображение жизни, стремление показать ее существенные черты и проявления в самих типических образах объясняют отказ Гоголя от всякой искусственности, сюжетной усложненности и вычурности.

Резкий сатирический смысл повести Гоголя, осмеяние им крепостнической действительности вызвали злобное недовольство реакционно-правительственного лагеря, почувствовавшего огромную обличительную, взрывную силу этого произведения. Рецензент булгаринской «Северной пчелы» с раздражением писал в своем отзыве о повести Гоголя: «В ней описана прозаическая жизнь двух соседей бедного уездного городка, со всеми ее незанимательными подробностями, описана с удивительною верностью и живостью красок. Но какая цель этих сцен, не возбуждающих в душе читателя ничего, кроме жалости и отвращения? В них нет ни забавного, ни трогательного, ни смешного. Зачем же показывать нам эти рубища, эти грязные лохмотья, как бы ни были они искусно представлены? Зачем рисовать неприятную картину заднего двора жизни человечества без всякой видимой цели?»[131]

Другой представитель консервативного лагеря, С. Шевырев, пытался преуменьшить сатирическое значение повести, свести все дело к юмору, «карикатуре», ослабить обличительный характер гоголевской сатиры, превратить ее в смех над «бессмыслицей» «жизни человеческой» вообще. Шевырев не может примириться с типичностью образов Гоголя, с обобщающей и разоблачающей силой его сатиры. «Как ни рисуйте нам верно провинцию, — писал Шевырев по поводу повести, — все она покажется карикатурой, потому что она не в наших нравах…» Он протестует против такой манеры сатирического изображения, когда «все увеличено до крайности, даже до несмешного». Гоголь, по словам Шевырева, «имеет от природы чудный дар схватывать эту бессмыслицу в жизни человеческой и обращать ее в неизъяснимую поэзию смеха».[132] Однако Гоголь вовсе не превращал «бессмыслицу» жизни дворянского общества в «поэзию смеха», а казнил ее своим смехом, выступал не как «хохотливый» юморист, чего так хотелось бы Шевыреву, а произнес суровый приговор действительности, безжалостно разоблачил самые, казалось бы, мельчайшие проявления «пошлости» крепостнического общества.

Против этой теории комического у Шевырева, против попытки подмены им общественной сатиры безобидным комизмом выступил Белинский, указав, что смысл и значение творчества Гоголя не в комизме и смехе, а в верном отображении самой действительности, в разоблачении ее отрицательных сторон. Повести Гоголя, по словам Белинского, «смешны, когда вы их читаете, и печальны, когда вы их прочтете. Он представляет вещи не карикатурно, а истинно. Комизм отнюдь не есть господствующая стихия его таланта. Его талант состоит в удивительной верности изображения жизни, в ее неуловимо-разнообразных проявлениях. Этого-то и не хотел понять г. Шевырев: он видит в созданиях г. Гоголя один комизм, одно смешное…».[133]

Выдвигая в своих повестях смешное, комическое на первое место, Гоголь не смягчает изображения действительности, ее острых противоречий, а, наоборот, еще резче подчеркивает эти противоречия. Комическое у Гоголя — результат конфликта между положительным идеалом, определяющим движение вперед, и «грубой», уродливой действительностью, безобразными и гнетущими человека формами общественной жизни и морали, созданными крепостническим, эксплуататорским строем. Поэтому «гумор» Гоголя всегда социально насыщен, раскрывает подлинные противоречия жизни, всегда реалистически полнокровен. Юмористическое изображение действительности у Гоголя является изображением типизированным, раскрывающим эту действительность в конкретных, индивидуальных образах, наделенных авторской оценкой: то иронически-добродушной, когда он изображает людей из народа, то сатирически-беспощадной — в изображении тунеядцев-«существователей», «задавивших» «корою» своей «земности» и «самодоволия» «высокое назначение человека», как указывал Гоголь еще в своем юношеском письме. Именно из сознания противоречия между подлинно человечным, гуманным, народным началом и безобразием общественных форм, которые уродуют и калечат это человеческое начало, — и возникает то сочетание трагического и комического, та знаменитая формула гоголевского «смеха сквозь невидимые слезы», которая определяет своеобразие и глубину его «комизма», его «гумора».

4

Среди повестей «Миргорода» «Вий» теснее других примыкает к повестям «Вечеров на хуторе», сближаясь с ними своим обращением к фольклорной фантастике. Столкновение фантастического и реального заостряет тему основного конфликта между народом и господствующими классами. Знатный и влиятельный пан-сотник, его дочь-ведьма выступают как представители злобного, демонического начала, чуждого народной жизни, тогда как бесшабашный украинский хлопец бурсак Хома является носителем тех здоровых «первозданных элементов», которые приходят в столкновение с этой губительной бесчеловечной силой.

В «Вие» Гоголь стремится совместить принципы фольклоризма «Вечеров» с новыми, реалистическими тенденциями, которые знаменовали более углубленную разработку быта и характеров, чем это имело место в его ранних повестях. Неоднократно указывалось на близость повести Гоголя к «Бурсаку» (1824) В. Нарежного. Однако Гоголь воспользовался лишь кое-какими отдельными бытовыми, фактическими подробностями жизни бурсаков, приводимыми в романе Нарежного. Но весь идейный смысл, художественная манера «Вия» совершенно отличны от наивно-моралистической и по-старомодному приключенческой повести Нарежного. Самые образы бурсаков у Гоголя

ярко индивидуальны, жизненны, далеки от условно-назидательных персонажей его земляка.

Бытовые сцены и картины «Вия» примыкают к живописной яркости красок «Тараса Бульбы»: в них чувствуется народный юмор, жизненная убедительность образов. Забубенный бурсак-«пиворез», «философ» Хома Брут, его товарищи «богослов» Халява и «ритор» Горобець выписаны сочными бытовыми красками. Иной характер имеет история о панночке-ведьме, околдовавшей Хому, которая рассказана в духе страшной легенды, близка по своей фантастике и стилю к «Страшной мести». Но и здесь романтический таинственный колорит сочетается с яркими реалистическими чертами нравов, с задорным юмором, которым отличаются описания молодецких похождений «философа» Хомы.

Белинский с восторгом писал о бытовой стороне повести: «… зато картины малороссийских нравов, описание бурсы (впрочем, немного напоминающее бурсу Нарежного), портреты бурсаков и особенно этого философа Хомы, философа не по одному классу семинарии, но философа по духу, по характеру, по взгляду на жизнь! О несравненный *dominus* Хома! как ты велик в своем стоическом равнодушии ко всему земному, кроме горелки*!*..»[134]

В образе Хомы Брута выступает человек из народа, крепко привязанный к жизни, любящий ее простые радости — сытный обед, горилку, женщин и, прежде всего, свою независимость. В Хоме Бруте много черт, роднящих его с запорожцами. Он, как и герои «Тараса Бульбы», полон той же жажды привольной и простой жизни, со всеми ее бесхитростными радостями и буйным «разметом души». Это цельная и мощная натура, ему чуждо и честолюбие, и страх, и корысть. «Философ Хома Брут, — говорит о нем Гоголь, — был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал трепака. Он часто пробовал *крупного гороху*, но совершенно с философическим равнодушием, говоря, что чему быть, того не миновать». Любитель горилки, охотник покутить, даже в страстной четверг захаживающий на свидание к булочнице, — Хома попадает во власть таинственной демонической силы, становится жертвой необузданной страсти порочной панночки. Этот мотив оттенен и историей парубка Миколы, очарованного и соблазненного красотой панночки и в конце концов превращенного ею в золу. Народная легенда о «панночке-ведьме» явилась для Гоголя лишь канвой для изображения гораздо более реального и социально-насыщенного конфликта, так же восходящего к народным истокам, — о неравной любви холопа к панночке. Эта социальная тема и служит основой для реалистической обрисовки образов и всего колорита повести.

Бурсак Хома и ведьма-панночка — носители двух различных, враждебных друг другу начал: народного и панского, эгоистического. Хома показан реальными, конкретно-бытовыми чертами, вырастая в типический образ отчаянного бурсака, который больше всего ценит вольную забубенную жизнь, свою независимость, горилку и чернобровых молодиц; тогда как панночка — условно-романтический образ, подобный колдуну в «Страшной мести». Создавая образ панночки, Гоголь пользуется романтическими красками, подчеркивая ее демоническую, чуждую народу красоту. Панночка-ведьма — это одновременно и пленительно-прекрасная и злая губительная сила. Ее порочная, чувственная красота заставляет испытывать «философа» «томительное» и «сладкое» чувство, «томительно-страшное наслаждение». Представшая перед философом в гробу — «красавица, какая когда-либо бывала на земле»: «Чело прекрасное, нежное, как снег, как серебро», «брови — ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на веки, пылавшие жаром тайных желаний; уста — рубины, готовые усмехнуться». Эта ведьмовская красота заставляет «болезненно ныть» душу бурсака, который, по его словам, «никакого дела с панночками не имел».

Рассказ о мести панночки, о злобном преследовании ею бурсака Хомы, раскрывшего ее ведьмовскую природу, не только воскрешает мотивы народной легенды, но и передает отношение народа к враждебной, угнетающей его панской власти. Такое понимание идейного смысла «Вия» и объясняет многозначительную фразу в сцене, когда Хома в церкви у гроба панночки, посмотрев на ее «прекрасное, нежное, как снег» «чело», узнает в ней страшную ведьму, которую он убил: «… в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно-пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе». Эти слова, имеющиеся в автографе, но не вошедшие по цензурным причинам в печатный текст, являются ключом к замыслу повести, раскрывают внутренний ее смысл.

Повествование в «Вие» ведется от лица человека, близко знающего народный быт и с полным доверием относящегося к тем легендарным происшествиям, о которых он рассказывает. Однако рассказчик в «Вие» не обозначен с той конкретностью, как в «Вечерах», хотя в то же время его манера, его сочный юмор и наивная вера в фантастическое проходят через всю повесть, определяют ее сказовую манеру. Рассказчик с эпическим спокойствием повествует о порядках бурсы, с добродушным юмором рисует своих героев, подчеркивая бытовые, комические детали, ярко характеризующие бурсаков. Здесь проявилось основное свойство гоголевского стиля — его юмор, который делает образы, созданные писателем, необычайно живыми, естественными, близкими читателю.

Таков «богослов» Халява, «плечистый мужчина», имевший, по простодушно-лукавому замечанию рассказчика, «чрезвычайно странный нрав: все, что ни лежало, бывало, возле него, он непременно украдет».

В описании самых фантастических моментов повествователь не теряет этого чувства юмора. Так, говоря о старухе ведьме, явившейся в потемках к Хоме Бруту, рассказчик и в страшном подмечает смешное. Увидев шедшую к нему с распростертыми руками старуху, философ сначала воспринимает ее появление совершенно недвусмысленно: «Эге, ге! — подумал философ, — только нет, голубушка! устарела» Он отодвинулся немного подальше, но старуха без церемонии опять подошла к нему. «Слушай, бабуся! — сказал философ. — Теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться». Этот задорный юмор еще резче оттеняет бытовую, реалистическую основу повести, заставляет иронически воспринимать ее фантастику.

За фольклорными сказочно-легендарными мотивами повести неизменно проглядывают картины подлинной жизни, феодально-крепостнических порядков. Когда, например, испуганный страшными видениями Хома пытается отказаться от дальнейшего чтения псалтыря над гробом панночки, сотник выступает как жестокий и самовластный крепостник-феодал. «Слушай, философ! — сказал сотник, и голос его сделался крепок и грозен, — я не люблю этих выдумок. Ты можешь это делать в вашей бурсе. А у меня не так: я уже как отдеру, так не то, что ректор. Знаешь ли ты, что такое хорошие кожаные канчуки?

— Как не знать! — сказал философ, понизив голос. — Всякому известно, что такое кожаные канчуки: при большом количестве — вещь нестерпимая.

— Да. Только ты не знаешь еще, как хлопцы мои умеют парить! — сказал сотник грозно, подымаясь на ноги, и лицо его приняло повелительное и свирепое выражение, обнаружившее весь необузданный его характер, усыпленный только на время горестью. — У меня прежде выпарят, потом вспрыснут горелкою, а после опять. Ступай, ступай! исправляй свое дело! Не исправишь — не встанешь; а исправишь — тысяча червонных!»

Отмечалось уже сходство «Вия» с «Балладой, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» Соути. В балладе, переведенной Жуковским, рассказывается о ведьме, которая, чувствуя приближение смерти, просит сына-чернеца приковать ее гроб цепями в церкви у алтаря и три дня и три ночи молиться над этим гробом. Так же как и в «Вие», после смерти ведьмы ее желание исполняется, и на протяжении трех ночей нечистая сила делает попытки

ворваться в церковь, исчезая утром при пении петуха. Каждую ночь — «к полночи за вратами ужасный вой, ужасный гром и треск!». С особенной полнотой в балладе Жуковского описываются ужасы третьей, последней ночи, когда за ведьмой является сам дьявол и по его приказанию распались цепи, открылся гроб и покойница пошла вслед за дьяволом. В повести Гоголя переплетаются как мотивы народного творчества, так и мотивы баллады Жуковского. Однако было бы ошибочным считать, что Гоголь механически использовал уже известные сюжетные мотивы.

В «Вие» чувствуется полемика с романтизмом, с поэтикой «ужасов», с апологией иррационального. Реалистическая основа повести, ее демократическая тенденция решительно противостоят «готической» романтике Жуковского, его стремлению утвердить торжество «потустороннего» начала в жизни человека. Вся история Хомы Брута рассказана с жизненной правдивостью. Фантастика, мотивы вторжения демонической «ведьмовской» силы в судьбы людей даны здесь как гротескно подчеркнутое изображение злой социальной силы, враждебной простому человеку, мстящей Хоме за его вольнолюбивый нрав, за его «земную», бесхитростную любовь к жизни и ее радостям. Поэтому так контрастны и непохожи изображение бурсы, Хомы Брута и его товарищей, хутора сотника, с одной стороны, и панночки-ведьмы и ужасов в церкви — с другой. Фольклорный образ Вия, которого панночка-ведьма призвала на помощь для того, чтобы погубить Хому Брута, выступает как воплощение жестокой, слепой, антинародной силы.

Следует отметить, что в тексте «Миргорода» описание чудовищ дано гораздо более подробно, чем в окончательной редакции 1842 года, в которой это описание сильно сокращено. В окончательном тексте сказано лишь: «Двери сорвались с петлей, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь», тогда как в тексте «Миргорода» (и в рукописи) дано подробное описание ужасов, подобных фантазиям Босха: «Почти насупротив его стояло высокое, которого черный скелет выдвинулся на поверхность, и сквозь темные ребра его мелькало желтое тело. В стороне стояло тонкое и длинное, как палка, состоявшее из одних только глаз с ресницами. Далее занимало почти всю стену огромное чудовище и стояло в перепутанных волосах, как будто в лесу. Сквозь сеть волос этих глядели два ужасные глаза» и т. д. Белинский именно и осудил в своей статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» эти фантастические описания, отметив, что «фантастическое в ней (то есть в повести «Вий». — *Н. С.*) слабо только в описании привидений».[135] Видимо, это мнение Белинского повлияло на Гоголя, и при подготовке издания сочинений 1842 года он эти фантастические описания снял.

Для Жуковского фантастическое являлось высшей реальностью, выражая вторжение в жизнь человека мистического, «потустороннего»

начала. Для Гоголя фантастика становится средством раскрытия тех социальных противоречий, которые представляются ему в аспекте народного сознания. Этот реальный, подлинный смысл повести, жизненная, а не фантастическая основа ее подчеркнуты заключительной сценой. Гоголь не захотел кончить свою повесть страшной картиной гибели Хомы Брута. Он завершает ее полной жизненных красок и юмора сценкой своеобразных поминок «философа» его друзьями по бурсе. Богослов Халява, получивший к тому времени, когда слухи о гибели Хомы дошли до Киева, должность звонаря на колокольне, и Тиберий Горобець, ставший уже в свою очередь «философом», поминают своего друга в шинке. «Славный был человек Хома! — сказал звонарь, когда хромой шинкарь поставил перед ним третью кружку. — Знатный был человек! А пропал ни за что». Молодой «философ» Тиберий Горобець, который «с жаром энтузиаста начал пользоваться своими правами так, что на нем и шаровары, и сюртук, и даже шапка отзывались спиртом и табачными корешками», считает своим долгом возразить: «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся». Этой репликой «молодого философа», в сущности, и заканчивается повесть, утверждая смелость, бесстрашие как главное и лучшее качество человека, с особенной полнотой раскрытое Гоголем в повести «Тарас Бульба».

5

Центральное место среди повестей «Миргорода» занимает историческая эпопея — «Тарас Бульба». Обращение к истории, героическая романтика запорожского казачества не являлись для Гоголя уходом в прошлое, а были тесно связаны со всей идейной позицией писателя, выражали его отношение к современности, отрицание им антинародных тенденций в действительности. «Бей в прошедшем настоящее, — писал впоследствии Гоголь Н. Языкову, — и тройною силою облечется твое слово». «Раздробленности», духовной опустошенности представителей господствующих классов Гоголь противопоставляет внутреннюю цельность, жизнеутверждающую силу народа, одушевленного великим патриотическим чувством.

Для Гоголя прошлое Украины, ее вольнолюбивые и героические люди, с их цельностью и могучим патриотическим чувством, противостояли настоящему — «меркантильным душам» дворянско-буржуазного общества XIX века. Героический пафос, «порывы, воздвигающие дух», цельность характеров Гоголь видел в народе, в его историческом прошлом, в Драматических событиях его борьбы за свою национальную независимость.

Прошлое украинского народа привлекало внимание Пушкина и декабристов, неоднократно обращавшихся к темам и образам из истории Украины. Так, на заре декабристского движения Ф. Глинка

пишет роман «Зиновий Богдан Хмельницкий», вышедший отдельным изданием в 1819 году. В центре романа — образ борца за освобождение Украины, Хмельницкого. Правда, Хмельницкий показан здесь не столько как борец за народные права, сколько как вольнолюбивый герой, приключения которого, вдобавок вымышленные во вкусе таинственно-романтических похождений, занимают основное место. Глубже и значительнее прошлое Украины отражено в поэзии К. Рылеева. «Войнаровский», «Наливайко», «Богдан Хмельницкий» — значительнейшие произведения Рылеева — посвящены прошлому Украины. Но и в них на первом месте героическая личность, а народное движение является примущественно историческим фоном.

Поражение декабристов на Сенатской площади 14 декабря 1825 года показало, что героические одиночки бессильны изменить судьбу страны без поддержки народных масс. Понимание этого постепенно становилось достоянием лучших людей той эпохи, продолжавших дело декабристов, дело борьбы с самодержавием и крепостничеством. Именно потому все большее внимание привлекает народ, его исторические судьбы, его роль в историческом развитии страны. Эту определяющую исторические события, ведущую роль народа прозорливо показал в «Борисе Годунове» Пушкин. В 1829 году вышла поэма Пушкина «Полтава», посвященная событиям прошлого Украины. Героическое начало этой поэмы, ее патриотический пафос, развенчание в ней изменника родине, отщепенца Мазепы — все это оказалось особенно близким Гоголю в его работе над созданием исторической эпопеи.[136]

Выход в 1829 году исторического романа М. Загоскина «Юрий Милославский» знаменовал появление широкого интереса к этому жанру в русской литературе. В начале 30-х годов появляются романы М. Загоскина («Рославлев», 1832), И. Лажечникова («Последний Новик», 1833), Н. Полевого («Клятва при гробе господнем», 1832) и ряд других. Однако для реакционных писателей, таких, как Загоскин, Булгарин, Кукольник, история являлась лишь средством грубой фальсификации прошлого России, для того чтобы продемонстрировать преданность монархическим устоям, якобы отличавшую русский народ. Поэтому бесцеремонное извращение исторических фактов сочеталось в их романах с искусственно-мелодраматической, сентиментальной интригой.

Иной характер имело обращение к истории у Пушкина и Гоголя, которые в своих произведениях показали роль народа, приблизились к пониманию закономерности исторического развития. История понимается Гоголем как выражение судеб народных масс. В статье «О преподавании всеобщей истории» Гоголь наметил программу для историка-художника, каким прежде всего был он сам: «Все, что ни

является в истории — народы, события должны быть непременно живы и как бы находиться пред глазами слушателей или читателей, чтоб каждый народ, каждое государство сохраняли свой мир, свои краски, чтобы народ со всеми своими подвигами и влиянием на мир проносился ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком был он в минувшие времена. Для того нужно собрать не многие черты, но такие, которые бы высказывали много, черты самые оригинальные, самые резкие, какие только имел изображаемый народ». Этот же самый принцип исторического изображения положен и в основу «Тараса Бульбы». Показ «живых», «самых резких» черт народа, национального характера — такова основа творческого метода Гоголя как исторического романиста, ярко и глубоко воссоздавшего героические страницы в прошлом народа.

В другой статье 1832 года — «Шлецер, Миллер и Гердер» — Гоголь, давая сравнительную характеристику метода этих историков, высказывает те требования, которые он считает обязательными для историка. Каковы же эти качества? «Благородство мыслей и любовь к свободе» — основное условие для верного освещения исторических событий, — указывает Гоголь. Другим качеством, необходимым для историка-художника. Гоголь считает «высокое драматическое искусство», которое состоит не «в умении вести разговор, но в драматическом интересе всего творения, который сообщил бы ему неодолимую увлекательность… — Я бы к этому присоединил еще в некоторой степени занимательность рассказа Вальтера Скотта и его умение замечать самые тонкие оттенки, — добавляет Гоголь, — к этому присоединил бы шекспировское искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах…» Здесь намечена целая программа не столько для историка, но и прежде всего для исторического романиста, — та программа, которую и осуществил сам Гоголь в повести «Тарас Бульба». «Шекспировское искусство развивать крупные черты характеров» — именно этот принцип положен в основу изображения героев повести. Для Гоголя верность истории заключалась не во внешних подробностях, не в отдельных фактах, а в раскрытии их «драматизма», в понимании основных особенностей эпохи, в изображении тех «колоссальных событий», которые наиболее полно раскрывают национальный характер и роль народа в исторических событиях. В этом и основа народности «Тараса Бульбы».

Гоголь не сразу пришел к созданию своей эпопеи о жизни украинского казачества. Созданию повести предшествовало длительное изучение писателем исторических источников и материалов, его статьи по вопросам истории, напечатанные в «Арабесках». К 1830–1832 годам относится работа Гоголя над историческим романом «Гетьман», две главы из которого были помещены в альманахе «Северные цветы» и в «Арабесках» с примечанием: «Из романа под заглавием «Гетьман».

Первая часть его была написана и сожжена, потому что сам автор не был ею доволен...» Задуманный Гоголем роман относился к событиям середины XVII столетия, его главным героем являлся нежинский полковник Степан Остраница, возглавивший борьбу казачества с панской Польшей. Однако в этом романе Гоголь не сумел еще преодолеть традицию «готического» романтизма, нагромождая таинственные приключения и ужасы, сосредоточив основное внимание на интриге и романтическом облике главного героя. Вероятно, это и послужило причиной неудовлетворенности писателя своим произведением и отказа от его продолжение. В духе народной легенды разрешал Гоголь изображение прошлого казачества в «Страшной мести», хотя и здесь историческое содержание повести было ослаблено элементами иррациональной фантастики. Лишь в «Тарасе Бульбе», преодолев эти тенденции, Гоголь пришел к героическому эпосу о жизни казачества — произведению, в основе своей подлинно историческому и народному.

Возникновение замысла «Тараса Бульбы» относится к осени 1833 года, когда Гоголь задумал создание «Истории Малороссии», как сообщал он М. А. Максимовичу в письме от 9 ноября 1833 года. К концу 1834 года первая редакция повести была написана. Однако работа Гоголя над повестью с напечатанием ее в «Миргороде» в 1835 году не закончилась. Следует иметь в виду, что мы знакомимся обычно со второй, окончательной редакцией «Тараса Бульбы» 1842 года, значительно отличающейся от первоначальной. Во второй редакции писатель ослабил известную нарочитость и мелодраматизм ряда эпизодов и романтически-книжные элементы в стиле повести, использовал много дополнительных исторических источников. Особенно важно отметить, что усилен был народный характер повести, ее эпическая основа. Гораздо шире и органичнее использовал Гоголь здесь народное творчество — «думы», песни и предания. Это сказалось как в характере образов, приобретших эпическую монументальность, так и во всей художественной структуре повести. Вторая редакция значительно расширилась и в своем объеме (вместо девяти — двенадцать глав). Но главное — повесть была переработана в идейном отношении, прежде всего углублена ее патриотическая идея.

В первой редакции Гоголь рассматривал борьбу украинского народа с польской шляхтой как местную, борьбу только украинского казачества, тогда как во второй редакции он говорит о борьбе за «русскую землю», объединяя интересы украинского народа с братским русским народом, совместно с которым и шла эта борьба.

Существенной переработке подвергся и образ самого Тараса, в котором Гоголь усилил народно-героическое начало, придал ему бо́льшую типическую силу. Если первоначально Тарас являлся охотником до

набегов и бунтов, то во второй редакции Гоголь показывает его защитником национальной независимости, подчеркивает идейные мотивы его деятельности. Тарас Бульба в первой редакции ссорился со своими товарищами из-за раздела добычи, во второй редакции — он поссорился с теми, кто склонен был держать сторону поляков, называя их «холопами польских панов». В этой редакции появляется впервые и речь Тараса о товариществе. Однако, сколь ни значительна была переработка первоначального текста повести, уже в первой редакции имелись все те основные идеи и черты, которые Гоголь впоследствии углубил и усилил. Это и дало Белинскому возможность столь высоко оценить «Тараса Бульбу» еще тогда, когда в 1835 году вышел в свет «Миргород». О второй же редакции «Тараса Бульбы» Белинский писал: «Как великий поэт и художник, верный однажды избранной идее, певец Бульбы не прибавил в своей поэме ничего такого, что было бы чуждо ей, но только развил многие, уже заключавшиеся в ее основной идее подробности. Он исчерпал в ней всю жизнь исторической Малороссии и в дивном художественном создании навсегда запечатлел ее духовный образ: так ваятель уловляет в мраморе черты человека и дает им бессмертную жизнь».[137]

Война украинского народа с польскими феодалами, захватившими в XVI веке большую часть украинских земель и установившими бесчеловечный крепостнический гнет, являлась справедливой, освободительной войной. «Польская шляхта, — как указывалось в «Тезисах о 300-летии воссоединения Украины с Россией», — не считала украинских крестьян за людей, грубо попирала их человеческое достоинство. Польские паны с помощью Ватикана мерами жестокого принуждения насаждали на Украине католицизм, вводили церковную унию, проводили политику насильственного ополячивания украинцев, предавали поруганию украинский язык и культуру, пытаясь духовно поработить украинский народ и разорвать его связи с русским народом». Этот народно-освободительный характер борьбы с польскими панами и определил ее справедливый и героический характер. Главной и решающей силой в этой борьбе были крестьянские массы, которые боролись как против иноземного порабощения, так и против социального гнета польских и отечественных феодалов-крепостников.

Вместе с крестьянством выступали широкие массы казачества, тогда как часть украинской феодальной верхушки стремилась укрепить и сохранить феодально-крепостнические отношения на Украине и шла временами на соглашение с польской шляхтой. Выдающаяся роль в этой освободительной борьбе принадлежала Запорожской Сечи, военной организации казачества, которая сыграла прогрессивную роль в истории украинского народа, возглавляя крестьянские восстания против польской шляхты. В этой борьбе украинский народ опирался на постоянную помощь России, в рядах украинских войск сражалось много

русских крестьян, донских казаков. Борясь за национальное освобождение, украинский народ стремился к воссоединению с русским народом, которое произошло в 1654 году на Переяславской Раде и завершило вековые чаяния украинского и русского народов.

Героические события многовековой освободительной борьбы украинского народа и вдохновили Гоголя на создание его эпопеи, в которой писатель в ярких типических образах передал народный характер этой борьбы. Глубокое понимание исторических событий, движущих сил истории, позволило писателю создать подлинно народную эпопею.

В «Тарасе Бульбе» Гоголь показал тесную связь обоих родственных народов, общность их исторических судеб. Он говорит о казачестве, как о «необыкновенном явлении русской силы», которое «вышибло из народной груди горнило бед». Казачество — это тот сплоченный коллектив, который сложился из наиболее свободолюбивых и смелых элементов украинского и русского крестьянства. В борьбе с «бусурманами», крымскими татарами и «католиками», польской шляхтой казаки ориентируются на Русь, в единстве с Россией видя возможность сохранения национальной самостоятельности.

Гоголь не стремился к изображению деятельности гетманов и отдельных исторических героев. Его привлекала история народа, героизм всей массы казачества. Приступая к написанию задуманной им истории Украины, он рассматривал судьбы Украины неразрывно от судеб русского народа. В объявлении «Об издании истории Малороссийских козаков» (1834) Гоголь отмечал, что подготовляемое им исследование посвящено будет вопросу о том, «каким образом отделилась эта часть России, какое получила она политическое устройство, находясь под чужим владением; как образовался в ней воинственный народ, означенный совершенною оригинальностью характера и подвигов, каким образом он три века с оружием в руках добывал права свои и упорно отстоял свою религию; как, наконец, навсегда присоединился к России». Для Гоголя казачество той поры — это вооруженный народ, героически защищавший свою землю и национальную самостоятельность. Именно в условиях свободной жизни, не зависимой от князей и господ, полной бранных тревог, как показывает Гоголь, с особенной полнотой раскрылись лучшие черты национального характера. Это понимание исторической роли казачества, тесной связи судеб братских украинского и русского народов определило и идейное содержание и героико-патриотический пафос «Тараса Бульбы».

Желая показать обобщенную картину борьбы казачества с панской Польшей, раскрыть ее героический характер, Гоголь не стремился к точному хронологическому приурочиванию фактов. Упоминая в начале повести о Бульбе как об одном из характеров «которые могли только

возникнуть в грубый XV век», он отнюдь не приурочивает ее к этому времени. Ряд фактических данных (обучение сыновей Бульбы в Киевской академии, упоминания имен Потоцкого и Остраницы) позволяют отнести действие «Тараса Бульбы» к первой половине XVII века. Польская шляхта с давних пор стала зариться на богатые украинские земли и мечтала закрепостить их население. В 1569 году в Люблине была провозглашена польским сеймом Люблинская уния, предусматривавшая подчинение Украины Польше. С этого времени начинается упорная борьба украинского народа против польского панства. На неоднократные попытки подчинить себе украинские земли крестьянство отвечало восстаниями, уходом на Сечь, в низовья Днепра, увеличивая собой казачество и подымаясь оттуда на борьбу с польской шляхтой. Верховная власть в Речи Посполитой фактически находилась в руках феодальных магнатов. Они получали на Украине огромные владения, закабаляя казачество и крестьянство, бежавшее сюда ранее от крепостного гнета. Крестьяне восставали против своего закрепощения, благодаря чему освободительное народное движение на Украине сочетало борьбу и против национального и против социального гнета. С особенной силой эта борьба проявилась с конца XVI века. Уния 1569 года и непрестанные попытки Польши насильственно окатоличить украинское население, чтобы оторвать его от России, придают нередко народному движению за национальную независимость религиозную окраску защиты православия, что также нашло свое отражение в повести Гоголя.

На протяжении конца XVI и XVII века шла героическая борьба, ознаменованная рядом народных восстаний, выдвинувших таких руководителей, казацких гетманов и полковников, как Наливайко, Лобода, Тарас Трясило, Гуня, Остраница. Особенный интерес проявил Гоголь ко времени гетмана Остраницы, выбранного в 1638 году. Остраница прославился в народной памяти как героический борец с польскими интервентами: «Молодой, но сильный духом гетьман Остраница предводил всею несметною козацкою силою», — пишет о нем Гоголь. Однако Остраница доверился миролюбивым предложениям польской шляхты и был вероломно захвачен поляками и сожжен в медном быке. «Гетьман, зажаренный в медном быке, лежит в Варшаве», — говорится в повести Гоголя. Но казачество не сложило оружия и продолжало упорную борьбу за независимость Украины. Эта упорная борьба закончилась лишь при Богдане Хмельницком, когда Украина в 1654 году объединилась с русским государством, осуществив тем самым вековые чаяния народа. Гоголь лишь кратко останавливается на событиях борьбы Остраницы и его трагической судьбе. Однако подробности казни Остраницы и его ближайших помощников, приведенные в «Истории Русов», отражены в сцене казни Остапа и запорожцев.

Обращаясь к историческим источникам — к таким, как «История Малой России» Д. Бантыш-Каменского (1822), «Описание Украины» Боплана (1832), а для второй редакции «Тараса Бульбы» — к «Истории казаков запорожских» кн. Мышецкого (1836) и другим, Гоголь извлекает из них ряд фактических подробностей и отдельных штрихов тогдашнего быта и нравов, исторических сведений, позволивших ему придать своему повествованию более точный исторический характер и колорит. Но ни летописи, написанные в большинстве случаев представителями казацкой старшины (Величко, Гребенка), ни исследования Бантыш-Каменского и кн. Мышецкого, тенденциозно, в монархически-охранительном духе излагавшие события украинской истории, не могли помочь Гоголю в его понимании и оценке прошлого Украины. Эту оценку прошлого, глубокое понимание народного характера борьбы казачества за свою независимость Гоголь почерпнул из других источников — прежде всего из исторических народных песен, украинских «дум».

Лишь «История Русов», приписывавшаяся Г. Конискому, которая была известна Гоголю в рукописном списке, выдвигала на первое место борьбу украинского народа с польским шляхетством во имя объединения с русским государством, и этим оказалась близка писателю. «История Русов» важна была для Гоголя и потому, что по оценке событий, по характеру описаний она близка народным думам. В одном из своих писем, отрицательно отозвавшись о летописях, составленных казацкими старшинами, Гоголь выделил «Историю Русов» Кониского как сочинение «с резкою физиономиею, с характером», отметив, что Кониский «выхватил» из прошлого «горсть преданий». Хотя в то же время Гоголь как историк видит и в «Истории Русов» недостаток достоверности, замечая: «Я не во всем верю Конискому».

«Историю Русов» высоко ценил Пушкин, предполагавший ее издать. В статье 1836 года о сочинениях Кониского Пушкин писал об «Истории Русов», что «в ней он сочетал поэтическую свежесть летописи с критикой, необходимой в истории». Пушкин отмечал патриотический характер «Истории Русов», говорил об «удивительной точности» в описаниях исторических и бытовых картин, о «красноречивости» ее повествования: «Множество мест в Истории Малороссии, — писал он, — суть картины, начертанные кистию великого живописца».[138]

В «Истории Русов» приведены многочисленные яркие драматические примеры героической борьбы казаков и всего украинского народа с польской шляхтой и вероломства и жестокости польских магнатов. «История Русов» разоблачает и роль католического и униатского духовенства в этой захватнической политике: «Духовенство римское, разъезжавшее с триумфом по Малой России для надсмотра и

понуждения к униатству, вожено было от церкви до церкви людьми, запряженными в их длинные повозки по двенадцати и более человек в цуг».[139] Польская шляхта и католическое духовенство для эксплуатации украинского народа и внесения национальной розни использовали и хищнические слои еврейской национальности, торговцев и арендаторов, которым, по свидетельству «Истории Русов», сдавали в аренду церкви. Поэтому гнев казачества обращался не только на польских панов, но и на католическое духовенство и евреев — арендаторов, торговцев, шинкарей. Многие эпизоды в «Тарасе Бульбе» восходят к «Истории Русов». Такова, например, сцена, когда уцелевшие от польских интервентов казаки прибывают в Сечь и рассказывают об издевательствах и насилиях польской шляхты: «… еще не то расскажу: и ксендзы ездят теперь по всей Украине в таратайках. Да не то беда, что в таратайках, а то беда, что запрягают уже не коней, а просто православных христиан…»

Однако в центре повести Гоголя не отдельные эпизоды, а народное движение в целом, борьба народных масс за свою национальную независимость.

Преданность родине, патриотическое чувство казаков в «Тарасе Бульбе» были связаны со всей их жизнью, с их привязанностью к родной земле, с их вольнолюбием, с сознанием своей национальной независимости, со всем укладом их жизни, с их ненавистью к гнету и порабощению. Закон «товарищества», «козацкой чести» — это закон верности родине и народу. О «первом, святом законе товарищества» — защищать собратьев своих и не покидать их в беде — говорит Тарас: «Что ж за козак тот, который кинул в беде товарища, кинул его, как собаку, пропасть на чужбине?» Это чувство коллектива, товарищества, ответственности перед массой, сознание «козацкой чести» сплачивает казаков, придает их борьбе за национальную независимость демократический характер. Казацкая вольница, казалось бы, не признает никакого порядка, никакой власти. В мирные дни Сечь предавалась бесшабашному разгулу, веселью, неистовому пьянству: «время отдавалось гульбе — признаку широкого размета душевной воли», — пишет Гоголь. «Вся Сечь представляла необыкновенное явление. Это было какое-то беспрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой».

Но в то же время этот стихийный «пир» вольности, беззаботное презрение ко всяким стеснениям и дисциплине в ответственные моменты во время войны сменялись железной организованностью, беспрекословным подчинением кошевому и куренным атаманам. Гоголь показал все своеобразие этой военной организации с ее демократизмом и подлинной сплоченностью «товарищества», беспрекословным

выполнением каждым своих обязанностей, своего долга перед лицом опасности.

«Эта странная республика, — говорит Гоголь, — была именно потребность того века». Каждый казак не только имеет право голоса во всех делах, но и чувствует себя равным членом всего общества. Так, собравшись на совет при известии о набеге татар на Сечь, казаки: «Все до единого стояли они в шапках, потому что пришли не с тем, чтобы слушать по начальству атаманский приказ, но совещаться как ровные между собою». Кошевой на собрании казачьего круга по необходимости подчиняется решению казаков, заявляя: «Я слуга вашей воли. Уж дело известное, и по писанию известно, что глас народа — глас божий». Однако, стремясь показать эти демократические черты, которые он видел в казацком «товариществе», в общественном укладе Сечи, Гоголь в значительной мере идеализировал и преувеличивал ее демократический строй, не замечая неоднородности интересов старшин и простых казаков, главенствующего положения казачьей верхушки.

Писателя прежде всего привлекал этот «широкий размет» народной воли, который он видел в жизни казачества. Пафос освободительной борьбы, могучее патриотическое чувство порождают и смелых, цельных людей, чуждых мелким эгоистическим побуждениям, отдающих все свои силы и самую жизнь борьбе за свободу и счастье родины. Связь с народом, слияние с его чаяниями и интересами, преданность родине определяют и широту и полноценность характеров, смысл жизни человека, как он показан в повести Гоголя.

6

В образе Тараса Бульбы Гоголем воплощены типические черты героев освободительной борьбы, раскрыты лучшие стороны национального характера. Тарас не одинок: в нем проявляются те же черты, что и у остальных казаков — Остапа, Бовдюга, Кукубенко и других, но он выдвинут на первый план, так как в нем эти черты нашли наиболее полное свое выражение. Его мысли и чаяния неразрывно слиты с народом. Во всем — и в суровой простоте его быта, и в яркой талантливости и широте натуры, и в самом «изгибе» ума — Тарас плоть от плоти, кость от кости народа. Он не отделяет себя от коллектива, от «товарищества», и только в нем видит смысл своей жизни и ту силу, которая определяет его деятельность и неукротимую энергию.

Создавая типический образ народного героя, Гоголь не обедняет его индивидуальности. Тарас Бульба — яркая и крупная личность, самым решительным и активным образом влияющая на ход событий. Но он не противопоставлен коллективу, народным массам, как это чаще всего бывало в западноевропейском историческом романе. Подобно тому как Пугачев у Пушкина в «Капитанской дочке» является одновременно выходцем из народных масс и талантливым их руководителем, так и

Тарас Бульба вырастает в благородную фигуру национального героя, защитника и выразителя народных интересов. Вся жизнь Тараса посвящена борьбе за независимость своей отчизны, для него не существует противоречия между личным чувством и общественным долгом. В Тарасе заключена и могучая жизненная сила, неуемная энергия, ясная осознанность поставленной цели — и в то же время непосредственность, искренность, горячая любовь к товарищам, чувство юмора. Это богатство красок, которыми Гоголь рисует Тараса, делает его образ жизненным, реалистическим. «У Гоголя, — отмечал Белинский, — Тарас Бульба так же исполнен комизма, как и трагического величия; оба эти противоположные элемента слились в нем неразрывно и целостно в единую, замкнутую в себе личность; вы и удивляетесь ему, и ужасаетесь его, и смеетесь над ним».[140]

Историки литературы, говоря об образе Тараса Бульбы, неоднократно стремились отождествить его с конкретными историческими деятелями, найти исторический прототип. Так, уже И. Каманин указывал на близость облика Тараса Бульбы к Богдану Хмельницкому.[141] Несомненно, что многие черты, свойственные таким историческим деятелям, как Богдан Хмельницкий, Тарас Трясило, Остраница, чьи подвиги стали достоянием народных песен, сказаний и летописей, были воплощены и отражены писателем в образе Тараса Бульбы. Особенно существенно отметить его сходство с деятельностью Богдана Хмельницкого, который возглавил победоносную борьбу украинского казачества с польской шляхтой и осуществил вековые чаяния украинского народа — его объединение с братским русским народом. Некоторые черты из биографии Хмельницкого (у которого два сына были убиты польской шляхтой, осада Дубно) свидетельствуют о том, что, создавая образ Тараса, Гоголь имел в виду национального героя украинского народа. Однако при всех чертах сходства с конкретно-историческими деятелями Тарас Бульба — обобщенный образ народного вождя, национальный характер, казацкий богатырь, каким он представляется в народных песнях и сказаниях.

«Тарас Бульба» создавался Гоголем в те же годы, когда Пушкин приступил к работе над «Капитанской дочкой», в которой центральное место также занял образ народного вождя — Пугачева. Этот образ был воспроизведен Пушкиным и в его «Истории Пугачева», вышедшей в 1834 году. Гоголь, познакомившись с «Историей Пугачева» еще до ее опубликования, писал М. Погодину 8 мая 1833 года о том большом впечатлении, которое произвел на него пушкинский Пугачев: «… Пушкин уже почти кончил Историю Пугачева. Это будет единственное у нас в этом роде сочинение. Замечательна очень вся жизнь Пугачева. Интересу пропасть! Совершенный роман!..» Это восторженное высказывание Гоголя относится к самому началу его работы над

«Тарасом Бульбой», свидетельствуя о непосредственном воздействии на Гоголя созданного Пушкиным образа Пугачева.

Мятежный, непокорный характер Тараса, не мирящегося ни с кошевым, ни с самим гетманом, мужественно, до самого конца своего борющегося за интересы народа, сродни и образу Степана Разина, воспетому в народных песнях. Глубоко понял эту народность образа Тараса Бульбы Белинский. Говоря о Запорожской Сечи как «источнике казацкой жизни», Белинский писал: «Тарас Бульба является у него (то есть у Гоголя. — *Н. С.*) представителем этой жизни, идеи этого народа, апофеозом этого *широкого размета души*». Белинский видел в Тарасе Бульбе национального героя, кровно слившегося всем своим сердцем и умом с народом: «Он любил свою родную Украйну и ничего не знал выше и прекраснее удалого казачества, потому что чувствовал то и другое в каждой капле крови своей…»[142]

Образ Бульбы при его внешней суровости насыщен глубокой гуманностью. Бульба беспощаден к врагам, он суров, когда дело касается исполнения долга, так как ему приходится бороться с жестоким и коварным врагом. В своей замечательной речи перед казаками Бульба жестоко осуждает тех отщепенцев, которые свои личные корыстные интересы ставят выше интересов народа, интересов национального единства: «Знаю, подло завелось теперь на земле нашей; думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды да конные табуны их, да были бы целы в погребах запечатанные меды их. Перенимают черт знает какие бусурманские обычаи; гнушаются языком своим; свой с своим не хочет говорить; свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке. Милость чужого короля, да и не короля, а паскудная милость польского магната, который желтым чоботом своим бьет их в морду, дороже для них всякого братства». Тарас выражает здесь народную ненависть к тем предателям родины, которые предпочли национальной независимости милость польского магната. Интересы родины и народа должны быть поставлены выше личных интересов. Этот благородный, патриотический идеал руководит всей деятельностью Тараса и делает его выразителем народных чаяний. Преданность родине, могучее чувство слитности с народом и является самым прекрасным и величественным в человеке. Об этом свойстве национального характера, отличающем украинский и русский народы, и говорит Тарас в своей речи, напоминая казакам о великой силе «товарищества», преданности интересам родины и народу: «Пусть же знают они все, что такое значит в Русской земле товарищество! Уж если на то пошло, чтобы умирать, — так никому ж из них не доведется так умирать!.. Никому! никому!.. Не хватит у них на то мышиной натуры их!»

Тарасу чужды душевная двойственность и слабость. Его любовь к сыну, гордость им — ни на минуту не заслоняют тяжести преступления, совершенного Андрием против своей родины и товарищества. «Чем бы не козак был?» — с горечью говорит Тарас, смотря на «чудную красоту» казненного его рукой сына. Но это горькое чувство, глубокая жалость к сыну, так человечно и художественно правдиво показанные Гоголем, ни на минуту не заставляют Тараса поколебаться в своем поступке.

Верность родине и любовь к ней Тарас ставит выше личной привязанности, кровного родства. Андрий, перешедший на сторону поляков, изменивший родине и народу, нарушил самые священные обязанности человека, и Тарас вырывает из своего сердца любовь к сыну, выступает мстителем и судьею. Родина и «товарищество» для Тараса святее всего, больше, чем родительское чувство, потому что любовь к родине и народу возвышает человека, отличает его от животного. «Нет уз святее товарищества! — говорит Тарас. — Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей».

Речь Тараса по своему патриотическому пафосу и общей идее напоминает речь Богдана Хмельницкого к казакам, приводимую в «Истории Русов». Хмельницкий там говорит: «Я и окружающее меня товарищество есть единокровная и единоверная ваша братия; интересы и пользы наши одни суть с пользами и нуждами вашими. Мы подняли оружие не для корысти какой или пустого тщеславия, а единственно на оборону отечества нашего, жизни нашей и жизни чад наших, а равно и ваших! Все народы, живущие во вселенной, всегда защищали и будут защищать вечно бытие свое, свободу и собственность, и самые даже пресмыкающиеся по земле животные, каковы суть звери, скоты и птицы, защищают становища свои, гнезда свои и детища свои до изнеможения».[143]

Гоголь делает образ Тараса жизненным, художественно убедительным, полнокровным, находит такие подробности, которые придают ему правдивость и естественность. Сколько мягкого юмора в сцене встречи Бульбой сыновей, только что приехавших из Киевской бурсы, когда Тарас бьется на кулачки с сыном. Этим юмором проникнуты и его насмешливые замечания по поводу бурсацкой науки. Бульба умеет и схитрить, когда нужно, — как это было с избранием в Сечи нового кошевого, и пошутить, но он не выносит одного — обмана, слабости, нарушения долга. Тогда он выступает как суровый и неумолимый судья и мститель.

Характерной деталью довершает его портрет Гоголь. В конце повести постаревший, но неукротимый в своей жажде мщения Бульба вынужден спасаться от превосходящего его силы польского отряда. Он уже уходит от погони, но задерживается, чтобы поднять уроненную люльку и попадает в руки врагов. Эта деталь, восходящая к фольклорным мотивам, особенно полно передает безудержно смелый характер Бульбы, его презрение к врагам: «Стой! выпала люлька с табаком; не хочу, чтобы и люлька досталась вражьим ляхам!» Эта глубокая человечность Тараса, изображение его и в самые героические моменты жизни и в самых обыденных, житейских проявлениях делает его образ особенно правдивым, лишенным какой-либо позы. При всей возвышенности и яркости образа Тараса, он глубоко реален, показан не только в своем героическом начале, но и в своей жизненной многогранности.

Образ Тараса Бульбы раскрывается Гоголем постепенно. И хотя уже на первых же страницах повести показаны его решительность, цельность натуры, непокорность и смелый характер, но во всей полноте богатство и величие натуры Тараса проявляется в конце, в сценах большого драматического напряжения, определяющих самое развитие действия. Сцены убийства Тарасом изменника-сына, присутствия Тараса в толпе во время казни Остапа и, наконец, гибели самого Тараса на костре определяют трагические вершины повести.

Самая смерть Тараса приобретает характер героического апофеоза. Пригвожденный к дереву, под которым его палачами разведен костер, Тарас превозмогает свои мучения: его волнует лишь судьба казачьего отряда, и он находит силы предостеречь казаков о грозящей им опасности. Вера в правоту своего дела, вера в победу народа наполняет мужеством его сердце, придает ему силы. Непобедим народ, защищающий свою родину. «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» — говорит Гоголь о героической гибели Тараса, раскрывая в этих словах патриотическую идею, оптимистический пафос своей эпопеи. Умирая, Тарас понимает, что борьба не кончена и казаки снова вернутся победителями, что смерть его не напрасна, а нужна для будущей победы. В этой вере в бессмертие народа — подлинный исторический оптимизм повести Гоголя, ее героический пафос, ее жизненность и для нашей эпохи.

Богатырскими чертами наделен и старший сын Бульбы — Остап. В характере Остапа Гоголь подчеркнул типичность, народность тех черт, которые нашли свое выражение в Тарасе. Остапу, как говорится в повести, «казалось, на роду написан битвенный путь и трудное знанье вершить ратные дела». Он достойный преемник Тараса: в его мужестве, хладнокровии, уверенности сказываются черты будущего

военачальника, народного вождя. Своей храбростью и воинским уменьем, преданностью общему делу, требовательностью к себе он быстро завоевывает общее признание и уважение. Создавая образ Остапа, Гоголь подчеркивает, что героизм и талант военачальника не являются лишь индивидуальным, единичным качеством, а свойством народных масс, что выдающиеся личности не одиночки, а выдвигаются повседневно из народной среды. Свою верность товариществу, свое беззаветное мужество Остап проявляет в сцене казни, с суровым достоинством и презрением к врагам перенося страшные, нечеловеческие пытки. Неустрашимость Остапа во время казни выражает непоколебимую веру в правоту своего дела, преданность народу. На раздавшийся в тишине во время самых страшных, смертельных мук возглас Остапа: «Батько! где ты? Слышишь ли ты?!» — ответ Тараса: «Слышу!» — звучит как голос народа.

Совершенно иной характер показан в образе Андрия. Андрий с самого начала отличен от брата, от той среды, в которой он воспитывался. В нем преобладает личное начало, он индивидуалист, которому чужды взгляды и заветы казацкого «товарищества». Уже в первой сцене повести — при встрече с отцом, — Андрий заслужил от него насмешливый упрек в «нежбе». Андрий замкнулся в кругу своих личных переживаний. Ослепленный любовью к польской панне, он без оглядки отдается своему чувству. Даже в его экзальтированной храбрости, в его «жажде подвига» сказывается стремление к личной славе, черты авантюризма, столь чуждые Тарасу, Остапу и другим казакам с их простым мужеством и преданностью общему делу. «Бешеную негу и упоенье он видел в битве», — говорит об Андрии Гоголь. Этими индивидуалистическими чертами в Андрии и объясняется его отрыв от казачества, его предательство. Порабощенный своей страстью, он отрекся от родины и народа, преклонился перед польской шляхтой. Для него его чувство к полячке, его страсть выше верности отчизне, долга перед товариществом. «А что мне отец, товарищи и отчизна? — говорит Андрий при встрече с польской панной. — Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для Нее всего. Отчизна моя — ты!»

Не только Тарас и Остап, но и остальные герои гоголевского эпоса сознают себя участниками общенародного дела, справедливой борьбы за национальную независимость, за права казачества. В этом сознании своей общности с народом подлинный источник героических поступков и самоотверженности казаков. Борьба народа за национальную независимость рождала героев. Эта героика народного движения и нашла яркое выражение в повести Гоголя.

7

Пушкин приветствовал появление «Тараса Бульбы», отметив, что начало его «достойно Вальтера Скотта».[144]

Подобно пушкинской «Капитанской дочке» и «Войне и миру» Л. Толстого, «Тарас Бульба» занимает важное место в развитии исторического романа. Гоголь показал пример создания новых принципов исторического романа, основанного не на индивидуальном выделении героя, не на сложном сцеплении событий, а на широком, эпическом изображении народной жизни. Народ и является главным, основным героем его повести.

Гоголь, как и Пушкин, высоко ценил творчество Вальтера Скотта, видя в его романах принципы подлинного историзма. Выступая против реакционных взглядов Сенковского, назвавшего «знаменитого шотландца» «шарлатаном», Гоголь в статье «О движении журнальной литературы» писал, что «Вальтер Скотт великий гений, коего бессмертные создания объемлют жизнь с такою полнотою». В другом месте он называет Вальтера Скотта «великим деeписателем сердца, природы и жизни, полнейшим, обширнейшим гением XIX века».

Вальтер Скотт осуществил большой шаг вперед на пути к реализму, сделав героями своих романов не только известных исторических деятелей, королей и полководцев, но и «среднего» обыкновенного человека. Но он не смог с достаточной полнотой показать роли народа, понять ее определяющее значение в исторических судьбах страны и государства. Этим объясняется, что, несмотря на признание заслуг Вальтера Скотта, Гоголь пошел иным, своим путем в создании исторического романа. Романы Вальтера Скотта и писателей, следовавших за ним, основаны на выдвижении на первое место отдельных героев, на конфликтах, происходящих между ними. Изображение же исторических событий составляет ту раму, в пределах которой развиваются судьбы героев. Гоголь создал эпопею о судьбах народа, и конфликт в его произведениях является прежде всего историческим конфликтом, столкновением двух решающих исторических сил: казачества и всего украинского народа, с одной стороны, и польской феодальной шляхты — с другой. Такое понимание отношения личности и народа определило глубокий историзм повести Гоголя, ее подлинную народность, художественную убедительность ее образов.

Ф. Энгельс в разборе исторической драмы Лассаля «Франц фон Зикинген» настаивал на том, что «главные действующие лица *действительно являются* представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет».[145] Эта замечательная формула Энгельса может быть отнесена и к исторической эпопее Гоголя. Герои «Тараса Бульбы» черпают мотивы своих поступков в народном движении, не утрачивая, однако, своей яркой

индивидуальности, тогда как в современных Гоголю западноевропейских исторических романах, даже таких выдающихся, как «Сен-Мар» де Виньи или «Пармская обитель» Стендаля, чувства и переживания героя, его личная судьба оторваны от судеб народа. Утеряв свое народное и героическое содержание, свою эпичность, западноевропейский исторический роман неизбежно пришел и к кризису формы, превратившись или в занимательный авантюрный роман на историческом материале, или став романом, раскрывающим «движение человеческого сердца» (выражение Стендаля), обратившись к психологическому анализу, к судьбе отдельного индивидуума. Гоголь преодолел эту ограниченность западноевропейского романа, оживотворил его возвращением к народным истокам, к фольклору, к национальному эпосу.

Еще Пушкин «Борисом Годуновым» и «Полтавой» показал путь подлинного историзма, основанного на глубоком проникновении в эпоху, на понимании главенствующей роли народа в исторических судьбах страны. В своих статьях и высказываниях об исторической драме и романе Пушкин дал глубокую и прогрессивную концепцию историзма. Автору исторического произведения Пушкин предъявляет требование быть «беспристрастным, как судьба», как писал он в своем разборе драмы М. Погодина «Марфа Посадница»: «Не он (то есть не автор. — *Н. С.*), не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней, [их] умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине».[146] Замечательная формула пушкинского историзма, являвшаяся высшим выражением исторической мысли той эпохи, ничего общего не имеет с объективизмом. Настаивая на верности исторической правде, Пушкин возражал против фальсификации истории, отстаивал необходимость передачи в историческом произведении основного, главного для данной эпохи, глубоко понятого и осмысленного автором.

Подобно Пушкину, Гоголь отрицательно относился к псевдоисторическому изображению прошлого, подменявшему раскрытие народного характера анекдотическими происшествиями или этнографическими деталями. В своей рецензии на бездарный роман некоего И. К… ва «Основание Москвы, или Смерть боярина Кучки» Гоголь с едкой иронией говорил о таких ремесленных псевдоисторических романах, в которых «иногда русский мужичок отпустит такую театральную штуку, что и римлянин не сделает. Подымется с полатей или с своей печки и выступит таким шагом, как Наполеон, какой-нибудь Василий, Улита или Степан Иванович Кучка после какой-нибудь русской замашки, отпустивши народную поговорку, зарычит вдруг — «смерть и ад!» Это требование исторической правды,

соответствия языка, стиля, характеров героев изображаемой эпохе было осуществлено Гоголем в его исторической повести

Пушкин отмечал как достоинство исторического романа то обстоятельство, что «романическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического».[147] В «Тарасе Бульбе» этот принцип исторического романа проведен с большой полнотой. В нем сюжет, отношения действующих лиц, «романическое происшествие» всецело подчинены раскрытию основного исторического конфликта — борьбы народа за свою национальную независимость. Уже самая историческая масштабность этого конфликта определяет эпический характер повествования, подлинным и главным содержанием которого являются судьбы народа. Широко и правдиво показывая исторические события, Гоголь, однако, раскрывает их в образах, сочетающих индивидуальную, конкретную особенность характеров с передачей в них основных типических явлений эпохи. В романах Загоскина, Лажечникова и их современников ход событий, развитие сюжета романа определяются случайностью, искусственно придуманной интригой, основанной на личных отношениях героев. Поведение и судьбы героев Гоголя выражают движение народных масс, исторически закономерны и типичны.

Годом позже появления «Тараса Бульбы» Белинский выступил против С. Шевырева, утверждавшего обязательность для автора исторического романа педантически следовать во всем за историческими документами и источниками. «Мы, с своей стороны, — писал Белинский, — всегда думали, что поэт не может и не должен быть рабом истории, так же как он не может и не должен быть рабом действительной жизни, потому что в том и другом случае он был бы списчиком, копистом, а не творцом». Отрицая этот эмпирический подход к истории, Белинский указывал: «Поэт читает хроники, историю, поверяет, соображает, сдружается с избранною эпохою, с избранными лицами; изучение для него необходимо, но не это изучение составляет акт творчества… Ему нужны только некоторые мгновения из жизни героя, ему нужны только некоторые черты эпохи; он вправе делать пропуски, неважные анахронизмы, вправе нарушать фактическую верность истории, потому что ему нужна идеальная верность».[148] Этот принцип типического изображения эпохи, а не мелочного крохоборства и чисто внешнего следования за историческими материалами положен и в основу работы Гоголя над «Тарасом Бульбой», в котором писатель осуществил «идеальную верность» истории. Раскрывая историческую эпоху, рисуя исторические события, Гоголь прежде всего показывал картину жизни народа, основные движущие силы данного времени, черты национального характера.

Если исторические источники и подсказали писателю фактические данные и детали, то не в них пафос и значение повести. Гоголь не пошел путем инсценировки исторических фактов, путем исторической стилизации и воскрешения археологических подробностей. Историзм «Тараса Бульбы» не в мелочном и скрупулезном следовании за данными источников и документов, не в изображении отдельных исторических лиц. На широком эпическом полотне повести с необыкновенной полнотой и красочностью изображена жизнь народа в наиболее напряженные, исторически насыщенные и трагические моменты его прошлого.

Гоголь не ограничивается в своей эпопее фигурами главных героев, данных крупным планом. Не менее важное место занимает у него и изображение народных масс, казачества. В эпизодах, рисующих неугомонную казачью вольницу в Сечи, в описаниях героической битвы под Дубно — всюду писатель создает яркие картины богатырской силы и сплоченности казацкого войска. Казачье войско — это не фон, не историческая декорация в повести, но главный герой ее. Казачество изображено не как безликая масса: в нем выделены разнообразные характеры, индивидуальные фигуры — Кукубенко, Балабан, Бовдюг и многие другие. Рисуя отдельных представителей казацкого «товарищества», Гоголь показывает весь коллектив в целом, солидарность его чаяний и судеб, подчеркивая этим единство, монолитность народных масс в их героической борьбе за независимость родины. Белинский писал, что «Тарас Бульба» «есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!..» Говоря так, Белинский имел в виду не отдельные «эпические приемы», а самую сущность повести Гоголя как народной эпопеи, изображающей судьбы народа, героику национального характера. «Если говорят, что в «Илиаде», — продолжал он, — отражается вся жизнь греческая в ее героический период, то разве одни пиитики и риторики прошлого века запретят сказать то же самое и о «Тарасе Бульбе» в отношении к Малороссии XVI века?.. И в самом деле, разве здесь не все казачество с его странною цивилизациею, его удалою, разгульною жизнию, его беспечностью и ленью, неутомимостью и деятельностью, его буйными оргиями и кровавыми набегами?.. Скажите мне, чего нет в этой картине? Чего недостает к ее полноте? Не выхвачено ли все это со дна жизни, не бьется ли здесь огромный пульс всей этой жизни?»[149] Белинский увидел эпичность «Тараса Бульбы» именно в выражении полноты народной жизни, в широте ее охвата, в том пафосе героического, который и создает эту эпичность.

Своеобразие «Тараса Бульбы» заключается также в сочетании принципов эпоса и трагедии. Трагедийное начало в «Тарасе Бульбе» определяет внутренний пафос произведения, помогает создать

величественный и и многогранный образ самого Тараса. Белинский указывал, что Гоголь являлся не только «великим живописцем пошлости жизни», но и писателем, раскрывающим трагическую сторону жизни. «… Зачем же забывают, — писал Белинский, — что тот же Гоголь написал «Тараса Бульбу», поэму, герой и второстепенные действующие лица которой — характеры высоко трагические?»[150]

В основе этой трагедийности лежала судьба национально-освободительного движения украинского народа до его воссоединения с Россией. Патриархальная демократия Запорожской Сечи вела неравную и исторически обреченную на поражение борьбу с могущественной в ту эпоху феодально-королевской Речью Посполитой. Эта борьба решалась не только военным преимуществом панской Польши, но и преимуществом ее европеизированной культуры перед экономической отсталостью запорожского казачества. Героическое сопротивление казачества, стоявшего во главе всего национально-освободительного движения украинского народа, неоднократно срывало планы польских феодалов, стремившихся подчинить себе и закрепостить украинский народ, но это была борьба тяжелая, изнурительная, неоднократно кончавшаяся поражениями на протяжении более чем двух столетий (XVI–XVII).

Трагедийное начало сказалось в гоголевской повести не только в столкновении двух различных исторических сил и культур — демократически-народного начала, определявшего свободолюбивые и могучие характеры запорожцев, и изнеженно-индивидуалистической культуры аристократической, феодальной Польши. Оно определяет и сюжетную коллизию, основной конфликт «Тараса Бульбы» — между Тарасом и Остапом, представляющих патриархально-демократический уклад Сечи, и Андрием, перешедшим на сторону захватчиков. Это конфликт, выражающий различие исторических сил, конфликт между коллективом, национально-народным началом и началом индивидуалистическим. Трагедия народа неразрывно переплетается с драматически-напряженным конфликтом личных судеб героев повести, воплощающих, с одной стороны, героические традиции национально-патриотического движения на Украине, самоотверженной борьбы за родину и ее независимость, с другой стороны — путь слабых духом, изменивших своему народу. Как указывает С. М. Петров в работе о русском историческом романе: «В своей повести Гоголь сумел воссоздать эпическую мощь и величие борьбы украинского народа за свою национальную независимость — и вместе с тем историческую трагедию этой борьбы».[151]

Это трагедийное начало внесло в эпическую повествовательную манеру повести драматическую напряженность.

Драматизм «Тараса Бульбы» сказался и в самом принципе построения сцен: в нарастании трагических конфликтов. Трагическое здесь приобретает очищающий характер, заставляет, говоря словами Белинского, гордиться достоинством человеческой природы. В образе Тараса показано величие борца за свободу народа, могучая сила его характера, которые раскрываются с особой полнотой в суровых и трагических обстоятельствах. Драматический характер событий, напряженность действия в «Тарасе Бульбе» сказались и в подчеркнутой роли диалога, раскрывающего сюжетные коллизии и характеры героев. С шутливого диалога начинается повесть; патетический диалог объяснения Андрия и польской панны, разговор Тараса с Андрием, перед тем как он казнит своего сына, всё более и более сгущают драматизм действия, достигая трагедийной напряженности Сцена казни изменника Андрия исполнена подлинно трагической, шекспировской мощи. Она является кульминационной точкой в развитии действия. В этой сцене слились и высокое чувство долга и патриотизма, проявляемые Тарасом, и скорбь отца, убивающего любимого сына и в то же время гордящегося его храбростью и красотой («Чем бы не козак был?»), и робкая покорность Андрия, безропотно принимающего смерть от руки отца, — все это передано необычайно скупо, с трагической напряженностью: «Ну, что ж теперь мы будем делать?» — сказал Тарас, смотря прямо ему в очи. Но ничего не знал на то сказать Андрий и стоял, утупивши в землю очи.

«Что, сынку, помогли тебе твои ляхи?»

Андрий был безответен.

«Так продать? продать веру? продать своих? Стой же, слезай с коня!»

Покорно, как ребенок, слез он с коня и остановился ни жив ни мертв перед Тарасом.

«Стой и не шевелись! Я тебя породил, я тебя и убью!» — сказал Тарас и, отступивши шаг назад, снял с плеча ружье. Бледен, как полотно, был Андрий; видно было, как тихо шевелились уста его и как он произносил чье-то имя; но это не было имя отчизны, или матери, или братьев — это было имя прекрасной полячки. Тарас выстрелил». Каждая фраза, каждое слово здесь необычайно весомы — и сдержанный лаконизм Тараса, выступающего подобно героям античной трагедии, действия которых подчинены неотвратимой власти рока, и описание «безответной» покорности Андрия, в душе которого борется сознание вины перед своей отчизной и казацким товариществом и неугасающая любовь к прекрасной полячке. Суровые, повелительные фразы Тараса резко противостоят лирически-ритмизованному описанию переживаний Андрия.

В «Тарасе Бульбе» Гоголь, рисуя героические образы, правдиво раскрывает историческое своеобразие эпохи. Это и есть реалистическая основа повести, определяющая жизненную полнокровность образов Тараса, Остапа и других персонажей. Образ Тараса Бульбы не противостоит социальной среде, как это характерно для романтической драмы и романа, он показан в своей кровной связи с народом, с той средой, которая его породила, сформировала его характер. Реализм Гоголя служит здесь для создания образов положительных героев и характеров, приобретает героические черты. Пользуясь словами А. М. Горького, можно сказать, что Гоголь «возвышает» своего героя над действительностью, «не отрывая его от нее».[152] Этим объясняются черты героической патетики в изображении Тараса Бульбы, которые, однако, не нарушают правдивости и жизненной цельности образа, а, наоборот, дополняют и обогащают его.

Гоголь всегда стремился к высокому и благородному идеалу, который он видел в народе. Именно этот идеал определял гневное отрицание и обличение им антинародного характера современной ему действительности, его суровую и правдивую сатиру. Но этот же идеал вдохновлял писателя на создание таких произведений, как «Тарас Бульба», как патетико-лирические отступления в «Мертвых душах», проникнутые высоким патриотическим чувством. Стремление к красоте человека, к прекрасному будущему, которое должно преобразить жизнь народа, проходит через все творчество писателя, несмотря на его тяжелые сомнения и ошибки.

Идеал прекрасного человека является основой эстетики Гоголя. Этот идеал особенно полно высказан им в статье, посвященной картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи» (1834). У Брюллова, по словам Гоголя, человек является для того, «чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы». «Нет ни одной фигуры у него, — продолжает Гоголь, — которая бы не дышала красотою, где бы человек не был прекрасен. Все общие движения групп его дышат мощным размером и в своем общем движении уже составляют красоту». Именно это понимание прекрасного, восхищение величием чувств, красотой человеческого духа, яркостью красок, резкостью контрастов осуществил и сам Гоголь в своей величественной эпопее. В картине Брюллова Гоголь видел «целое море блеска»: «Колорит его так ярок, каким никогда почти не являлся прежде; его краски горят и мечутся в глаза». Этими словами можно сказать и о «колорите» повести Гоголя: могучей кистью художника он создает картины, в которых рисует величие человека, красоту его могучего духа.

Гоголь пользуется ослепительной яркостью своей палитры, изобразительной наглядностью красок, эпической лепкой сцен, чтобы передать широту и удаль казачества, запорожского «лыцарства» с его

бесшабашной жизнью во время мира и героической доблестью и организованностью во время войны. Наглядность и монументальность образа — основная особенность его стиля. Недаром Репин в своей знаменитой картине «Запорожцы» передал с такой силой и полнотой характер гоголевских образов (хотя его картина и не являлась непосредственной иллюстрацией к «Тарасу Бульбе»). Огромная жизненная сила, кипучая энергия, могучие чувства людей — все это передано Гоголем в каждой подробности, в каждом образе его величественного эпоса. Именно потому так часты здесь эпические метафоры, гиперболы, сравнения, рисующие храбрость и воинскую доблесть казаков в сценах, посвященных описанию битв. Критика придирчиво указывала на преувеличенность, неправдоподобие картин, нарисованных Гоголем, упуская из виду, что писатель стремился не к буквальному фактографизму своих образов, а к их обобщенному, эпическому звучанию, передающему мощь и величие народного характера. Яркое, эпическое описание Сечи проникнуто восхищением перед «широким разметом души», перед безудержностью и удалью людей, презирающих мелочное крохоборство, не признающих никаких посягательств на свою свободу.

Напомним лишь один эпизод, когда Тарас с сыновьями подъезжает к Запорожской Сечи. В предместье они наталкиваются на запорожца, спавшего на самой середине дороги, раскинув руки и ноги. Тарас остановился и залюбовался беспечностью и удалью этой фигуры: «Эх! как важно развернулся! Фу ты, какая пышная фигура!» — говорил он, остановивши коня. В самом деле, это была картина довольно смелая: запорожец, как лев, растянулся на дороге. Закинутый гордо чуб его захватывал на пол-аршина земли. Шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем для показания полного к ним презрения». Эта картина как бы предваряет впечатление от Сечи, наглядно передавая самый «дух» и характер запорожцев, их презрение к стяжанию, удаль и могучую силу.

С еще большим пафосом описывает Гоголь сцену удалой пляски, мятежный и вольный вихрь казачка, в котором с таким самозабвением несутся запорожцы. Сцена танца и здесь, как и в повестях «Вечеров», становится выразительным символом, приобретающим обобщающее значение, раскрывая вольную и смелую душу народа: «Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе далече отдавались гопаки и тропаки, выбиваемые звонкими подковами сапогов. Но один всех живее вскрикивал и летел вслед за другими в танце. Чуприна развевалась по ветру, вся открыта была сильная грудь; теплый зимний кожух был надет в рукава, и пот градом лился из него как из ведра. «Да сними хоть кожух, — сказал, наконец, Тарас. — Видишь, как парит!» — «Не можно!» — кричал запорожец. «Отчего?» — «Не можно: у меня уж такой нрав: что скину, то пропью». А шапки уж давно не было на молодце, ни пояса

на кафтане, ни шитого платка: все пошло куда следует. Толпа чем далее росла: к танцующим приставали другие, и нельзя было видеть без внутреннего движения, как вся толпа отдирала танец самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир, и который по своим мощным изобретателям понес название козачка».

Этим описанием казацкой пляски Гоголь передает свое понимание сущности национального характера, свободолюбие и «широкий размет души» народа. В первоначальной редакции «Тараса Бульбы» (1835) Гоголь еще определеннее раскрывает смысл своего образа, видя в этом «бешеном танце» проявление «воли», свободы человека от угнетения: «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе кует еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть везде, где только коснулся жизни. Он — раб, но он волен, только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность».

«Тарас Бульба» — это подлинное пиршество красок. Для стиля Гоголя здесь характерна живописность, зримость в изображении. Будет ли это описание природы, битвы, казачьей рады или отдельных персонажей — Гоголь действует словом, как живописец кистью, создавая удивительные по своей яркости и зрительной рельефности картины. Могучая ширь степей, великолепие природы, красочная гамма цветов усиливают это впечатление вольности и душевного размаха запорожцев.

Метафорическая смелость образов сообщает словесной живописи Гоголя необычайную выразительность, передавая грандиозность пейзажа, его ослепительную красоту. Вспомним чудесное описание степи, словно перенесенное на полотно, так оно богато яркими красками и точными зрительными образами: «Вся поверхность земли представлялася зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов. Сквозь тонкие, высокие стебли травы сквозили голубые, синие и лиловые волошки; желтый дрок выскакивал вверх своею пирамидальною верхушкою; белая кашка зонтикообразными шапками пестрела на поверхности; занесенный бог знает откуда колос пшеницы наливался в гуще». А вот степь при вечернем освещении, с новой богатейшей гаммой красок: «Вечером вся степь совершенно переменялась. Все пестрое пространство ее охватывалось последним ярким отблеском солнца и постепенно темнело, так что видно было, как тень перебегала по ним, и они становились темно-зелеными; испарения подымались гуще, каждый цветок, каждая травка испускала амбру, и вся степь курилась благовонием. По небу, изголуба-темному, как будто исполинскою кистью наляпаны были широкие полосы из розового золота; изредка белели клоками легкие и прозрачные облака...» Поразительна зрительная точность, с которой зарисовывает Гоголь каждый цветок,

каждую травинку. Однако пейзаж в «Тарасе Бульбе» не просто красочная декорация: он приобретает значение лирического сопровождения действия. Это значение лирического начала, раскрывающего отношение самого автора, отметил Белинский: «Помните ли вы его описание безбрежных степей днепровских? Какая широкая, размашистая кисть! Какой разгул чувства! Какая роскошь и простота в этом описании! Черт вас возьми, степи, как вы хороши у г. Гоголя!».[153] Таково и описание поля после битвы, в котором идейная, патетическая роль пейзажа, рисующего трагически величественную картину бранной славы, приобретает характер героического апофеоза.

В «Тарасе Бульбе» преобладают две господствующие стилевые тенденции, раскрывающие основной исторический конфликт, показанный в повести: это народная, песенно-поэтическая сфера и противостоящая ей книжно-романтическая. Гоголь широко пользуется приемом контраста, подчеркивая и заостряя при помощи этого приема основное идейное противопоставление в своей повести народной героики — индивидуалистическому и авантюристическому началу аристократической «культуры» польской шляхты. Через всю повесть проходит противопоставление шляхетской Польши, ее внешне эффектной, но поверхностной и бесплодной аристократической культуры поработителей — и исполненной подлинного демократизма и патриотизма культуры казачества, вросшей глубокими корнями в родную почву. Польское панство, феодальная аристократия рисуются Гоголем жестокими, самовлюбленными, изнеженными и вероломными, ненавидящими «холопов», простой украинский народ.

Этот контраст аристократической, антинародной «культуры» панской Польши с ее хвастливой нарядностью и изнеженностью и демократического уклада казачества осуществлен в самом раскрытии образов, в стиле повести. Особенно наглядно это чувствуется в сценах осады Дубно. Здесь два войска — польское и казацкое — противопоставлены Гоголем не просто как военные противники. Это два разных мира, две культуры. Самая военная тактика и стратегия польских военачальников и шляхты основана на индивидуальном, авантюристическом начале, на личной инициативе, на внешнем эффекте. Во время вылазки из крепости «гордые шляхтичи» выступают каждый со своим отрядом, не заботясь о единстве действий, о всем войске в целом. Вот как описывает эту вылазку Гоголь, каждой деталью подчеркивая стремление к внешней эффектности, парадности, непомерную спесивость и заносчивость польских панов: «Ворота отворились, и выступило войско. Впереди выехали ровным конным строем шитые гусары. За ними кольчужники, потом латники с копьями, потом все в медных шапках, потом ехали особняком лучшие шляхтичи, каждый одетый по-своему. Не хотели гордые шляхтичи смешаться в ряды с другими, и у которого не было команды, тот ехал один со своими

слугами». По-театральному нарядным, великолепным выглядит польское войско под Дубно: «Все высыпали на вал, и предстала пред козаков живая картина: польские витязи, один другого красивей, стояли на валу. Медные шапки сияли, как солнцы, оперенные белыми, как лебедь, перьями. На других были легкие шапочки, розовые и голубые, с перегнутыми набекрень верхами; кафтаны с откидными рукавами, шитые золотом и просто выложенные шнурками; у тех сабли и оружья в дорогих оправах, за которые дорого приплачивались паны, — и много было всяких других убранств. Напереди стоял спесиво, в красной шапке, убранной золотом, буджановский полковник. Грузен был полковник, всех выше и толще, и широкий дорогой кафтан в силу облекал его». Все краски, все эпитеты, вся образная ткань этого описания подчеркивают внешнюю нарядность, браваду польских панов, их кичливость и спесь.

Иной, противоположный характер имеет казацкое войско: «Козацкие ряды стояли тихо перед стенами. Не было на них ни на ком золота, только разве кое-где блестело оно на сабельных рукоятях и ружейных оправах. Не любили козаки богато выряжаться на битвах; простые были на них кольчуги и свиты и далеко чернели и червонели черные, червоноверхие бараньи их шапки». Здесь скромная внешность казачьего войска, противостоящая эффектности поляков, подчеркивает простоту, суровую собранность вооруженного народа, не любящего хвастливой бравады, свято хранящего свое единство. Казаки сильны не только своей беззаветной храбростью, но чувством товарищества, общностью своих действий, воинской умелостью и выносливостью. Вся стратегия казаков основана на взаимодействии, на выручке друг друга, на учете совместной силы. Они крепко стоят друг за друга и побеждают поляков, имея меньшую численность, благодаря своей способности осуществлять коллективную тактику.

Не случайно Андрий и прекрасная полячка обрисованы в повести теми же эффектными, во многом условными красками, что и польское войско. В исключительности, противопоставленности этих образов народу, массе — и причина их иной стилистической трактовки. Если Тарас, Остап и другие казаки показаны как народные богатыри эпическими чертами и в то же время реалистически, то иной принцип стилевой характеристики применен в изображении Андрия и полячки, как, впрочем, и всего польского лагеря. Готика рыцарского замка, в котором происходит свидание Андрия с полячкой в осажденном казаками Дубно, условная декоративность красок, которыми обрисована польская панна, разговор с нею Андрия — это не только литературное воздействие романтизма.

Гоголь пользуется здесь средствами романтической поэтики, подчеркивая искусственную, внешнюю красивость культуры польской аристократии. Различие между польской и украинской культурами

является в то же время и различием социального порядка, различием между аристократической и демократической, народной культурой. Андрий «вознегодовал» на свою казацкую натуру, прельстился мишурной красотой польского панства, и отсюда легкость его перехода в стан врагов, его измена. Романтическая тема любви Андрия к прекрасной полячке противостоит основному, эпически-народному содержанию произведения. Однако она не является чуждым, выпадающим из общего замысла элементом. Индивидуалистический авантюризм Андрия, весь романтический аспект его отношений с польской панной еще острее оттеняют народно-эпическую основу повести. Андрий даже объясняется патетическим языком романтического героя «Царица! — вскрикнул Андрий, полный и сердечных, и душевных, и всяких избытков. — Что тебе нужно? чего ты хочешь? прикажи мне! Задай мне службу самую невозможную, какая только есть на свете, — я побегу исполнять ее! Скажи мне сделать то, чего не в силах сделать ни один человек, — я сделаю, я погублю себя… Вижу, что ты иное творенье бога, нежели все мы, и далеки пред тобою все другие боярские жены и дочери-девы. Мы не годимся быть твоими рабами; только небесные ангелы могут служить тебе». Этот патетический монолог Андрия ориентирован на книжные нарядно-романтические формы стиля, своей экспрессивностью и обилием эффектов напоминая слог романтических героев Марлинского, Полевого. При описании польской панны Гоголь пользуется словарем и образной системой высокого патетически-книжного стиля: «сверкающий огонь», «поющая грусть», «пламеневшие щеки», «остолбенев, как прекрасная статуя, смотрела она ему в очи», «чудные уста обдавали его благовонной теплотой своего дыхания», «снегоподобные чудные руки» и т. д. Не случайно уподобление красавицы «прекрасной статуе». В этом сравнении сказалась та условность, неподвижность, мертвенность красоты панны, которая роднит ее с русалкой в «Майской ночи» и с ведьмовской красотой панночки, дочери сотника в «Вие».[154] Гоголь умышленно усиливает эти черты «неземной» красоты, показывая гибель Андрия, очарованного и побежденного этой враждебной «панской» красотой, чуждой ему, представителю «казацкого рыцарства».

Глубокий идейный смысл заключен и в противопоставлении бесславной смерти Андрия от руки отца, выступающего в качестве народного судьи и мстителя, и сцены казни Остапа. Смерть Андрия показана в эмоционально-драматических тонах, в ней подчеркнуто трагическое столкновение личности и народной правды, поэтому в стилевой ткани этой сцены скрещивается романтически-патетическое, книжное описание красоты Андрия («чудная красота» мертвого Андрия, «черные брови, как траурный бархат» и т. д.) — с эпически-народным изображением его казни: «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как

молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву...»

Совершенно иной характер имеет сцена казни Остапа, в которой Остап показан народным богатырем, обрисован средствами народно-песенной поэтики: «Остап выносил терзания и пытки, как исполин... И повел он очами вокруг себя... И упал он силою...» Здесь как эпические повторы, так и весь народно-песенный строй образов («последние смертные муки», «супруги... биющей себя в белые груди») оттеняют этот эпический характер героического подвига Остапа. Сцена казни Остапа становится утверждением беспримерного героизма, мужества и преданности родине.

С величайшим художественным мастерством показывает Гоголь в этой потрясающей сцене контраст между героизмом и суровым мужеством Остапа, который выносит нечеловеческие муки во имя родины, и окружающей его толпой польского панства, с жестоким и холодным любопытством взирающей на пытки и казнь запорожцев: «На балконах, под балдахинами сидело аристократство. Хорошенькая ручка смеющейся, блистающей, как белый сахар, панны держалась за перила. Ясновельможные паны, довольно плотные, глядели с важным видом». Этой аристократической публике, жаждущей острых впечатлений, Гоголь противопоставляет народных героев — запорожцев, сохраняющих гордую уверенность в правоте своего дела, доблесть и мужество: «Они шли с открытыми головами, с длинными чубами; бороды у них были отпущены. Они шли не боязливо, не угрюмо, но с какою-то тихой горделивостию...»

Это слияние содержания и формы, выражение в самом стиле повести ее идейных и эмоциональных аспектов раскрывает основное противопоставление двух культур: «панской» — польской аристократии, и «мужицкой» — запорожского казачества.

8

Величественные события народной борьбы, пафос национально-освободительной героики определили как конкретно-историческое содержание эпопеи Гоголя, так и ее художественные особенности. «Тарас Бульба» — героическая эпопея, которая по своей художественной структуре во многом отлична от других повестей «Миргорода». Здесь автор уже не скрывается за фигурой комически-простодушного рассказчика. Повествование осуществляется иными художественными средствами, чем в тех повестях «Миргорода», в которых речь идет о мелкой и пустой жизни провинциальных существователей. В «Тарасе Бульбе» Гоголь создает эпическое повествование, пользуясь формами стиля, в основном восходящими к народному творчеству.

Внутренняя архитектоника повествования в «Тарасе Бульбе» неизмеримо сложнее, чем в других повестях «Миргорода». Эпический характер повести определил и изменение облика рассказчика. Автор в ней выступает то как историк-летописец, сообщая сведения об исторических событиях, то как народный сказитель, слагающий «думу»-былину о подвигах своих героев, то как писатель-романтик, в патетико-эмоциональном тоне повествуя о преступной любви Андрия к польской панне. Эта множественность аспектов определяет и разнообразие стилистических средств, переходы от народно-песенного стиля к патетико-романтическому.

В своих исторических характеристиках и описаниях Гоголь прибегает к тому стилю, который с блеском проявлялся в его исторических статьях. Это не сухой и тяжеловесный слог современных ему историков, а яркие, поэтические характеристики, впечатляющие своей образностью, проникнутые эмоциональным отношением автора. Рассказывая о происхождении и обычаях казачества, Гоголь выступает не как бесстрастный летописец, — с горячим сочувствием передает он вольную жизнь и талантливость народа, придавая сдержанному историческому повествованию поэтический и даже патетический характер. Внутренний пафос этого «летописного» рассказа необычайно оживляется чувством восхищения перед «вольным козаком». «Современные иноземцы, — сообщает Гоголь тоном беспристрастного летописца, — дивились тогда справедливо необыкновенным способностям его. Не было ремесла, которого бы не знал козак: накурить вина, снарядить телегу, намолоть пороху, справить кузнецкую, слесарную работу и, в прибавку к тому, гулять напропалую, пить и бражничать, как только может один русский, — все это было ему по плечу». Однако и в этом описании чувствуется восхищение автора разносторонней одаренностью и широтой характера запорожцев.

Тем самым подготавливается переход от скупого повествования автора-историка к художественно-поэтическому изображению картин народной жизни и самих героев повести в эпически-народном духе. Автор-историк сменяется здесь сказителем, близко стоящим к народной точке зрения, который повествует уже не книжным слогом, а языком народных песен и былин. Чем больше нарастает героический пафос событий, тем ближе становится самый стиль повествования к былинно-эпическому сказу, к языку народных песен-«дум» и былин. Автор здесь как бы сливается с народным мнением, говорит уже не как историк, а как очевидец, современник событий, слагая в честь своих героев своего рода лиро-эпическую песнь, подобно дружиннику-баяну, воспевшему поход Игоря.

Г. А. Гуковский справедливо указал на слияние в повести Гоголя автора и героев в единстве народного, фольклорного сознания, чем достигалась

эпичность «Тараса Бульбы», глубокое проникновение автора в «душу» своих героев.[155] Автор в «Тарасе Бульбе» выступает и как историк, повествующий о прошлом, и как человек, в сознании которого события прошлого переданы, как непосредственно им переживаемые. Автор в «Тарасе Бульбе» не выделяет себя как самостоятельное «я», а стремится слиться с самосознанием изображенной в повести среды. Ему одинаково близки и непоколебимая целеустремленность Тараса, и могучий дух вольности казачьего воинства, и горе старухи матери, разлучаемой со своими сынами, и героический пафос битвы, в которой творят богатырские подвиги казаки, и народная скорбь по поводу гибели храбрецов, и гнев против предателя.

Самый строй речи повествователя приобретает торжественную простоту и в то же время песенно-эпический склад, с повтором глаголов-сказуемых, создающих ритмическую организованность фразы («говорил», «кончил», «потрясал»), эпитетами песенно-былинного стиля («седые головы», «старые очи»), с возвышенно-архаическим словарем.

Этот сказ, густо насыщенный песенными оборотами и образами, приближается по своей интонации и ритмической структуре к песенному, былинному строю, еще более подчеркивающему эпический характер произведения: «Как же вскинулись козаки! Как схватились все! Как закипел куренной атаман Кукубенко…» Это уже не индивидуальная речь автора, а народная «дума», в которой конкретные исторические события приобретают гиперболически-обобщенный характер. Писатель полностью сливается здесь с народным сознанием, даже в строе своей мысли, в ее образном выражении, не отделяясь от народа.

В статье «О малороссийских песнях» Гоголь подчеркивал, что украинские песни и «думы» важнее книжных источников, потому что именно они донесли живое ощущение прошедших событий, потому что в них, а не в сухих хрониках и исторических исследованиях нашла свое выражение народная жизнь: «Песни малороссийские, — писал Гоголь, — могут вполне назваться историческими, потому что они не отрываются ни на миг от жизни и всегда верны тогдашней минуте и тогдашнему состоянию чувств. Везде проникает их, везде в них дышит эта широкая воля козацкой жизни. Везде видна та сила, радость, могущество, с какою козак бросает тишину и беспечность жизни домовитой, чтобы вдаться во всю поэзию битв, опасностей и разгульного пиршества с товарищами».

Исследователи творчества Гоголя довольно обстоятельно выяснили многочисленные переклички повести с народными украинскими «думами».[156] Помимо записей «дум», собранных писателем лично, Гоголь пользовался сборниками украинских песен М. Максимовича («Украинские народные песни», изданные М. Максимовичем, ч. I, М. 1827) и П. Лукашевича («Малороссийские и червонорусские народные

думы и песни», СПб. 1836). Сборник П. Лукашевича служил Гоголю подспорьем для второй редакции повести, из этого сборника заимствован в частности эпизод о Мосии Шило. Как было уже отмечено одним из первых исследователей стиля и языка Гоголя, проф. И. Мандельштамом, «как эпический писатель, он (то есть Гоголь. — *Н. С.*) вносит такой элемент в язык описания, который в значительной мере приближает его к народному эпосу».[157] Эпичность речи сказалась и в самом строе сравнений и метафор, создаваемых по примеру народного эпоса. В них сочетается метафорическая смелость и живописная яркость словесных сопоставлений с развернутостью сравнений, чрезвычайной их конкретностью. Вот эпически-обобщенный облик задумавшегося Тараса: «Навесил он еще ниже на очи свои хмурые, исчерна-белые брови, подобные кустам, выросшим по высокому темени горы, которых верхушки вплоть занес иглистый северный иней». Еще более величественный народно-эпический образ дан при характеристике Тараса, оглушенного в неравном бою: «И грохнулся он, как подрубленный дуб, на землю. И туман покрыл его очи».

Песенно-эпические формулы проходят через весь языковый состав повести, определяя ее стилевую тональность, придавая ей тот героический и эпический склад, который сказался и в ритмическом строении фраз, и в фразеологии, и в семантике. Поэтому-то как эпический рефрен ощущаются повторения и образы, непосредственно восходящие к песенной традиции. Народный, эпический характер «Тараса Бульбы», однако, не в отдельных фольклорных реминисценциях, не в стилизации фольклорных, песенных особенностей, а в самом осознании действительности автором, в народности внутреннего содержания эпопеи, которое и делало органичным и естественным широкое использование в ней песенных и былинных приемов, метафор, эпитетов, словаря.

Формы народного эпоса, украинских исторических песен («дум»), русских былин, «Слова о полку Игореве» оттого и становятся столь близкими манере Гоголя, что они выражают героическое и эпическое начало повести. Удальство, бессребреничество, широта казачьей натуры неоднократно выступают в народных «думах» и песнях как основное свойство вольной жизни казачества. Напомним хотя бы популярную «думу» про казака Голоту, рисующую бессребреничество, вольнолюбие и широкий «размет» души казака:

Був собі козак Голота,

Не боявся ні огня, ні води, ні лиха, ні всякого болота.

А на ёму шапка бірка,

Із верху дірка,

Соломою шита,

А вітром підбита,

А коло околиці нічогісенько катмаэ...[158]

Многие черты образа Тараса Бульбы почерпнуты Гоголем в народных песнях, сохранивших благодарную память о борцах за независимость народа. Такова широко известная на Украине песня о Нечае, одном из излюбленных народных героев. Полковник Данило Нечай возглавил движение украинского казачества, не согласившись с миром, заключенным с Польшей, с так называемым Зборовским договором 1649 года. В думе о нем рассказывается, как Нечай бежит с пира, устроенного по случаю соглашения, и продолжает борьбу с польскими панами:

Не вспів козак, та не вспів Нечай на коника спасти,

Як став ляхів, як став панків, як снопики, класти.

Не вспів козак, не вспів Нечай на коника сісти,

Як взяв ляшків, як став панків, як капусту, сікти.

Подобно Нечаю, Тарас Бульба так же продолжает борьбу с коронным гетманом Потоцким и польской шляхтой, не полагаясь на мир и не доверяя коварному врагу: «... Тарас гулял по всей Польше с своим полком, выжег восемнадцать местечек, близ сорока костелов и уже доходил до Кракова. Много избил он всякой шляхты, разграбил богатейшие и лучшие замки...» В битве с поляками Тарас показан таким же могучим былинным богатырем, как Нечай, бьющийся с поляками:

Ой, як гляне козак Нечай на правую руку —

Не вискочить кінь козацкий із лядського трупу!

Ой, як гляне козак Нечай та на лівое плече,

За ним річка кровавая, що и конем не втече.[159]

Сам Тарас также бьется с врагом подобно былинному богатырю, «рубя в капусту встречных и поперечных».

Положительные, героические черты Тараса Бульбы — храбрость, мужество, преданность родине, решительность, твердость воли, духовную и физическую мощь — Гоголь передает средствами народно-эпической поэтики. Особенно яркое выражение это песенно-эпическое начало приобретает в сцене битвы под Дубно, когда Тарас ободряет казацкое войско своим богатырским кличем: «Есть ли

еще порох в пороховницах? Не иступились ли сабли? Не утомилась ли козацкая сила? Не погнулись ли козаки?»

Эпичность замысла сближает «Тараса Бульбу» с античным эпосом. Как указывал Гегель, в эпосе поэт ради объективности целого отступает перед объектом и «исчезает» в нем. Так и в «Тарасе Бульбе» автор как индивидуум исчезает, голос повествователя становится голосом эпического сказителя-певца, повествующего от лица народа. В силу этого самый гиперболизм образов и сравнений повести находит свою аналогию в эпическом творчестве; в частности не лишне напомнить близость развернутых сравнений Гоголя к «Илиаде» Гомера (вышедшей в переводе Н. Гнедича в 1829 году). Образцы этого «гомеровского склада» составляют в «Тарасе Бульбе» весьма важный стилеобразующий фактор. Гоголь неизменно обращается к описаниям и сравнениям эпического характера, синтаксически и ритмически организованным в целые периоды с повторами и тавтологическими подхватами, близким к гомеровской эпопее. Гиперболизм образа сочетается в этих сравнениях и описаниях с точной конкретностью деталей, с постепенным, медлительным раскрытием картины, пластически-зримой и величественной: «Пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом».

Но, конечно, в первую очередь Гоголь обращался не к «Илиаде», а к великой патриотической эпопее русского и украинского народа — к «Слову о полку Игореве». Со «Словом» повесть Гоголя сближает патриотический пафос, поэтические образы, само ведение повествования от лица представителя народа, мудрого певца, и самый стиль, художественный принцип эпического повествования, оттеняемого лирическими отступлениями автора. Подобно сказителю «Слова» Гоголь в торжественно патетических тонах повествует о героических событиях, о подвигах Тараса и его войска. Потому-то сама образная ткань повести, ее ритмический склад, во многом перекликается с образной выразительностью и ритмической песенностью «Слова». Неоднократно сравнивает Гоголь битву с нивой: «Так, как будто и не бывало половины Незамайковского куреня! Как градом выбивает вокруг всю ниву, где, что полновесный червонец, красовался всякий колос, так их выбило и положило». Напомним описание в «Слове» битвы при Каяле: «С зарания до вечера, с вечера до света летят стрелы каленыя, гримлют сабли о шеломы, трещат копия харалужныя в поле незнаеме, среди земли Половецкыи. Чръна земля под копыты костьми была посеяна, а кровию польяна; тугою взыдоша по Русской земли». Таково и уподобление битвы пиру: «… тут кровавого вина не доста; тут пир докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Русскую».[160] Это величественное сравнение находим и в эпопее Гоголя. У Гоголя — старый Тарас: «Слышал он только, что был пир, сильный, шумный пир: вся перебита вдребезги

посуда; нигде не осталось вина ни капли, расхитили гости и слуги все дорогие кубки и сосуды...»

Образы Гоголя приобретают нередко гиперболически-былинный характер, подчеркивающий героику повествования. Вот куренной атаман Кукубенко увидел «знатнейшего из панов»: «... Кукубенко, взяв в обе руки свой тяжелый палаш, вогнал его ему в самые побледневшие уста. Вышиб два сахарные зуба палаш, рассек надвое язык, разбил горловой позвонок и вогнал далеко в землю». Здесь весь характер образов, самый гиперболизм их выдержаны в духе народного эпоса — и «побледневшие уста», и «сахарные зубы», и кровь хлынула «алая, как надречная калина».

Эпичность «Тараса Бульбы», его тесная связь с народным творчеством сказались и в песенных образах и сравнениях, щедро рассыпанных в повести, придающих ей народно-эпический колорит. Этот песенный стиль сочетает и героическую патетику, и лирическую задушевность и с особенной полнотой выражает народно-патриотический пафос повести. Вспомним, какими человечными лирическими чертами наделена мать Остапа и Андрия — простая казачка, с ее горькой долей, с ее преданной, глубоко затаенной любовью к своим соколам-сыновьям. Этот образ матери-казачки непосредственно восходит к народному творчеству. Вот, например, как Гоголь, описывая горькую долю матери-казачки, ищущей среди прохожих своего сына, пользуется образами народной песни: «Не по одному козаку взрыдает старая мать, ударяя себя костистыми руками в дряхлые перси; не одна останется вдова в Глухове, Немирове, Чернигове и других городах». Этот плач перекликается с мотивами и образами песни из сборника «Украинских народных песен» М. Максимовича:

У Глухові, у городі, стрільнули з гармати,

Не по однім козаченьку заплакала мати.[161]

Яркими красками народной поэзии рисует Гоголь и быт Сечи, и характеры казаков, и батальные сцены. Он пользуется здесь не отдельными деталями и мотивами, а передает самый дух и характер народной жизни, с такой непосредственностью и полнотой сохраненный в «думах». Так, показывая молодецкую удаль казаков, всегдашнюю готовность их выступить на защиту Сечи, Гоголь говорит о том резерве «охочекомонных» (добровольцах) казаков, которые по призыву являются на войну: «... стоило только есаулам пройти по рынкам и площадям всех сел и местечек и прокричать во весь голос, ставши на телегу: «Эй вы, пивники, броварники! полно вам пиво варить, да валяться по запечьям, да кормить своим жирным телом мух! Ступайте славы рыцарской и чести добиваться! Вы, плугари, гречкосеи, овцепасы, баболюбы! полно вам за плугом ходить да пачкать в землю свои желтые

чоботы, да подбираться к жинкам и губить силу рыцарскую! Пора доставать козацкой славы!» Этот полный раздольной удали и лукавого юмора призыв восходит к «думе» про Ивася Коновченко, известной Гоголю по сборнику Пл. Лукашевича «Малороссийские и червонорусские народные думы и песни».

Ой, на славной Украине, кликне-покликне

Филоненко, Корсунский полковник,

На долину Черкень гуляти,

Славы войску рыцарства достати,

За веру християнськую одностойно стати:

«Которые козаки, то и мужики,

Не хотять по поле спотикаты,

За плугом спины ломати,

Жовтого сафьяна каляти,

Чорного едемана пылом набивати:

Славы бы войску рыцарства достали,

За веру християнськую одностойно стали!»

То есаулы у города ее засылали,

По улицам пробегали,

На винники, на лазники словами промолвляли:

«Вы грубники, вы лазники,

Вы броварники, вы винники:

Годі вам у винницях горілок курити.

По броварнях пив варити,

По лазнях лазень топити,

По грубам валятися,

Товстим видом мух годувати,

Сажі вытирати,

Ходімте за нами на долину Черкень погуляти!»[162]

Былинно-эпическое повествование о славных подвигах казачества наиболее полно передается народнопоэтическими средствами, сравнениями и гиперболами. «Не погибнет ни одно великодушное дело, и не пропадет, как малая порошинка с ружейного дула, козацкая слава», — говорит Гоголь, повторяя поэтическую формулу народных дум: «Пропаде мов порошина з дула, тая козацкая слава, що по всему свиту дыбом стала».[163] Гоголь широко пользуется устойчивыми образами народной поэзии, ее постоянными эпитетами. Таков, например, образ орла, выклевывающего очи убитого казака: «…Сложили честно козацкие тела и засыпали их свежею землею, чтобы не досталось воронам и хищным орлам выклевывать им очи». В думе «Побег трех братьев из Азова»: «Стали тоди сизокрылые орли налитати, на черныи кудри наступати, з лоба очи выдирати».

Эпичность, народность образов «Тараса Бульбы» сказалась с особенной полнотой в самом стиле и языке повести, тесно связанными с поэтикой и языком народных «дум» и песен. Дело не только в отдельных, неоднократно отмечавшихся текстуальных совпадениях — например, рассказа о Мосии Шиле с думой о Самойле Кишке или измены Андрия и думы об отступнике Тетеренке. Синтаксическое построение фразы, напевные ритмы, песенные интонации пронизывают ткань повести, становятся особенно певучими, песенными там, где речь идет о героических подвигах и деяниях героев повести. Как верно отмечает исследователь языка Гоголя Н. Ю. Шведова, «ритмический рисунок повести целиком опирается на ее синтаксические конструкции, на построение отдельных предложений и периодов»,[164] придающих стилю Гоголя эпическое звучание, ритмическую песенность. Одним из наиболее частых и действенных приемов такой песенности стиля, ритмической организации фразы, является принцип повтора, наращения и усиления повторяющихся слов и интонаций.

Таким эпическим стилем описывается и сцена боя: «Уже не видно было за великим дымом, объявшим то и другое воинство, не видно было, как то одного, то другого не ставало в рядах; но чувствовали ляхи, что густо летели пули и жарко становилось дело; и когда попятились назад, чтобы посторониться от дыма и оглядеться, то многих не досчитались в рядах своих». Мы видим здесь, как, казалось бы, громоздкий и длинный период со сложным синтаксическим построением становится музыкальным, песенным, приобретает ритмическую напевность. Повторения интонационных зачинов и одинаковых синтаксических оборотов определяют ритмическую закономерность прозы Гоголя: «Так и остался он…», «И так же выпустил дух свой…», «А уж там, сбоку, козак Метелиця…», «А уж там с другого напирает своими атаман Невелычкый», «… а у возов ворочает врага и бьется Закрутыгуба», «А у дальних возов третий Писаренко», «А уж там, у других возов, схватились и бьются на самых возах», «А уж упал с воза Бовдюг» и т. д.

Народно-песенный стиль повести выражен и в самой лексике ее, восходящей к народным думам, и в особенности подчеркнут песенными, постоянными эпитетами: «вражьи ляхи», «верный товарищ», «добрый козак», «горячая пуля», «стройный тополь», «вострый нож», «добрый конь», «сырая земля», «гибельная пика», «смертельные раны», «белые кости», «быстрые кони», «горькая доля», «сахарные зубы», «чистое поле», «лютая смерть», «добрая слава» и т. д. Эти так называемые «постоянные эпитеты» заимствованы Гоголем из народной поэзии, в первую очередь из «дум» («А все вражьи ляхи», «Битва на Желтых водах», «Всим был добрый козак», «Юрий Хмельницкий» и т. д.). Они окрашивают всю словесную ткань повести своим народно-песенным колоритом, подчеркивают родственность взглядов, выраженных в «Тарасе Бульбе», с народными воззрениями. Как уже указывалось, в «Тарасе Бульбе» два разных стилевых начала: одно идет от фольклора, от народно-песенной стихии, другое — от книжно-романтической традиции. Народно-поэтическая фразеология и составляет основу эпического стиля, его героическое и эпическое начало, тогда как книжно-романтическая поэтика противостоит этому народно-эпическому началу как стилевая система, с помощью которой рисуется чуждая автору аристократическая культура панской Польши.

К народно-поэтической фразеологии и семантике тяготеют и элементы украинского просторечия, подчеркивающие демократический характер повествования, вносящие в него яркие жизненно-бытовые черты, юмористические элементы. В языке «Тараса Бульбы» широко использованы украинизмы. Этим еще больше оттеняется народность произведения, его эпический замысел. У Белинского имеется тонкое замечание об этой народной выразительности языка: «Если бы из «Тараса Бульбы» сделать драму, я уверен, что в страшной сцене казни, когда старый казак на вопль сына: «Слышишь ли, батьку?» — отвечает: «Слышу, сынку!», многие от души расхохотались бы… И в самом деле, не смешно ли иному благовоспитанному, милому и образованному чиновнику, который привык называть отца уже не то чтобы «тятенькою», но *даже* «папенькою», не смешно ли ему слышать это грубое хохлацкое «батьку» и «сынку»*?*..»[165] Белинский здесь правильно отметил те народные черты языка Гоголя, которые были чужды и новы для чиновничье-«светского» жаргона, общепринятого в верхних слоях дворянского общества. Заслуга Гоголя и состояла в этой демократизации литературного языка и сближении его с народной речью.

Повествование в «Тарасе Бульбе» звучит как песня бандуриста, как голос самого народа. Песенные зачины и отступления придают особо торжественный, величественный характер всему стилю повести: «Далече раскинутся чубатые головы с перекрученными и запекшимися в крови чубами и запущенными книзу усами. Будут, налетев, орлы выдирать и выдергивать из них козацкие очи. Но добро великое в таком

широко и вольно разметавшемся смертном ночлеге! Не погибнет ни одно великодушное дело и не пропадет, как малая порошинка с ружейного дула, козацкая слава. Будет, будет бандурист — с седою по грудь бородою, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, вещий духом, — и скажет он про них свое густое, могучее слово. И пойдет дыбом по всему свету о них слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них». В этом эпическом гимне казацкой славе говорится о бессмертии народа, о бессмертии подвига во имя народного счастья, о котором будет петь седой бандурист потомкам. И геройская гибель в неравном бою во имя родины не останется бесследной, а родит новые поколения борцов, ибо далеко разносится «могучее слово». Таким «могучим словом» и говорил Гоголь в «Тарасе Бульбе» — словом народа, словом народных «дум» и песен.

Героический характер повести Гоголя, эпическое изображение им борьбы народа за свою национальную независимость сделали «Тараса Бульбу» одним из наиболее замечательных произведений во всей мировой литературе. «Тарас Бульба» стал очень рано известен во всех европейских странах. Начиная с 1845 года он переводился на французский, немецкий, английский, польский, болгарский, венгерский, чешский, итальянский языки. Героические образы повести Гоголя пробуждали народное самосознание, звучали в эпоху подъема национального освободительного движения в Европе, в первую очередь в таких странах, как Чехия, Болгария, Венгрия.

Значение «Тараса Бульбы» в утверждении благородного положительного идеала патриотизма, мужества, преданности коллективу, в высокой оптимистичности и героическом пафосе этой эпопеи, которые объясняют ее огромное воздействие на последующее развитие русской литературы. Эпический образ Тараса Бульбы стал примером положительного героя, выражающего народные чаяния. Эта героическая основа повести, ее внутренний высокий драматизм, цельность характеров объясняют ее огромную популярность и воздействие не только на литературу, но и на живопись, музыку, театр. «Тарас Бульба» многократно инсценировался и ставился на сцене, послужил сюжетом для оперы Лысенко, неоднократно иллюстрировался крупнейшими художниками. Большое воздействие «Тарас Бульба» оказал и на советскую литературу, в частности на советский исторический роман. «Железный поток» А. Серафимовича, «Степан Разин» С. Злобина, романы А. Чапыгина и многие другие свидетельствуют об этой жизненности художественной традиции героического эпоса Гоголя.

Глава 4

Повести

1

Петербург показал Гоголю изнанку жизни, резкие контрасты и противоречия богатства и бедности, деспотизма власти, пошлости и гнусности господствующих классов и полного бесправия, униженности и забитости простых тружеников; научил различать за парадной внешностью столицы ее оборотную сторону — тяжелую и безрадостную жизнь бедняков. В лирической записи «1834» Гоголь патетически говорил о враждебности ему этого «меркантильного» города, о своей жажде «великих трудов»: «Таинственный, неизъяснимый 1834! Где означу я тебя великими трудами? Среди ли этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности, — этой безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности?» В этих словах уже заключены настроения, которые с наибольшей полнотой выражены были писателем в «Арабесках», вышедших почти одновременно с «Миргородом», в 1835 году. В новом сборнике были помещены три повести: «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего», писавшиеся примерно в одно время с «Тарасом Бульбой» и «Старосветскими помещиками». И хотя впоследствии Гоголь в издании своих сочинений 1842 года отказался от сохранения «Арабесок» в их прежнем составе и объединил все свои повести в третьем томе, однако в первоначальном замысле «Арабески», несомненно, являлись для него цельным и самостоятельным циклом. В предисловии к «Арабескам» Гоголь указывал: «Собрание это составляют пьесы, писанные мною в разные времена, в разные эпохи моей жизни. Я не писал их по заказу. Они высказались от души, и предметом избирал я только то, что сильно меня поражало». Арабески — тонкий и сложный арабский орнамент. Это название, по мысли Гоголя, должно было определять сочетание различных элементов, из которых составилась эта книга, — повестей, лирических фрагментов, статей об искусстве, заметок и раздумий писателя. Но при всей внешней разнородности жанров книга Гоголя обладала внутренним единством — единством философско-эстетической концепции.

«Арабески» с особенной полнотой раскрывали эстетическую позицию писателя. Отнюдь не случайно в состав книги включены были повести «Невский проспект» и «Портрет», в которых речь шла в значительной мере об искусстве. Основная тема, проходящая через всю книгу, — это тема противопоставления красоты искусства и душевной красоты человека — безобразию и «меркантильности» окружающей его среды, уродующей и унижающей человека. Это та же тема, что и в «Миргороде», но раскрывается она уже не в показе провинциально-помещичьей среды или в обращении к прошлому, как это было в «Миргороде», а в отражении противоречий большого города, в показе отношения общества к искусству.

С этой точки зрения Гоголь рассматривает в своих статьях искусство античности, средневековья, «гордую красоту человека» («Скульптура, живопись и музыка»). «Арабески» противопоставляли «холодно-ужасному эгоизму» современного общества — «музыку», гармонию, прекрасное в человеке и искусстве, — то, что возвышало человека, помогало преодолеть «страшных обольстителей», господство чистогана.

Эта тема трагической борьбы человека за свое человеческое достоинство, за красоту и подлинность искусства, за чистоту и благородство чувств и проходит через повести «Арабесок», в которых рассказывается о горестной судьбе маленького человека, дерзнувшего усомниться в справедливости власти «холодного эгоизма» («Записки сумасшедшего»); о судьбе художника, изменившее искусству во имя «расчета» («Портрет»).

Три повести сборника «Арабески», повесть «Нос», напечатанная в третьем томе пушкинского «Современника» за 1836 год, и «Шинель», созданная Гоголем позже, в годы работы над «Мертвыми душами», и впервые появившаяся в третьем томе сочинений 1842 года, — вошли в историю литературы под названием «петербургские повести». Особое место занимает повесть «Коляска», не связанная с циклом петербургских повестей, относящаяся к 1835 году. В ней Гоголь снова обратился к жизни провинции, предваряя мотивы и образы «Мертвых душ». В издании сочинений 1842 года Гоголь объединил в одном томе все свои повести.

В повестях «Миргорода» было показано противоречие между героическим началом народной жизни и паразитическим прозябанием представителей поместной крепостнической среды. В цикле петербургских повестей Гоголь раскрывает острые социальные противоречия современной ему действительности в другой ее сфере — в жизни большого города, показывая трагическую судьбу простого человека в условиях бездушной бюрократической иерархии, власти чина и капитала. В петербургских повестях звучит уже и протест против бесчеловечного «порядка», приносимого буржуазно-капиталистическими отношениями, уродующими человеческую личность.

«Казарма и канцелярия стали главной опорой николаевской политической науки»,[166] — писал об эпохе после 1825 года Герцен. Многочисленный громоздкий чиновничий аппарат являлся, наряду с помещиками-крепостниками, надежной опорой деспотического режима и всей своей тяжестью давил на народ. Помещик и чиновник выступали как основные силы феодально-крепостнической реакции, совместно грабившие и угнетавшие народные массы. Говоря о царской России более позднего времени, В. И. Ленин подчеркивал этот гнет издавна

сложившегося чиновнического аппарата. «Ни в одной стране, — писал он, — нет такого множества чиновников, как в России. И чиновники эти стоят над безгласным народом, как темный лес… Армия чиновников… соткала густую паутину, и в этой паутине люди бьются, как мухи».[167]

Горячо сочувствуя положению простого человека, чутко откликаясь на требования жизни, Гоголь острие своей сатиры обращает против всесильной верхушки чиновничества. В цикле петербургских повестей он выступает обличителем мерзости и гнусности чиновничье-бюрократической клики, взяточничества, раболепства, хамства, бессердечия, моральной развращенности ее представителей. В своих повестях он выводит в истинном виде «заклятых врагов» русского народа, бездушных исполнителей царской воли — чиновников-бюрократов. «Гоголь оставляет в стороне народ, — писал Герцен об этих произведениях писателя, — и принимается за двух его самых заклятых врагов: за чиновника и за помещика. Никто и никогда до него не написал такого полного курса патологической анатомии русского *чиновника*. Смеясь, он безжалостно проникает в самые сокровенные уголки этой нечистой, зловредной души».[168] Эти меткие слова Герцена точно определяют значение и смысл петербургских повестей, их сатирическую направленность. «Сфера» столичных департаментов, «значительные лица», являвшиеся опорой николаевской монархии, разоблачаются писателем как косная, антинародная сила.

В «Петербургских записках 1836 года» Гоголь указывал, что «трудно схватить общее выражение Петербурга», так как социальное размежевание в Петербурге особенно резко ощутимо. «Сколько в нем разных наций, столько и разных слоев общества. Эти общества совершенно отдельны: аристократы, служащие чиновники, ремесленники, англичане, немцы, купцы — все составляют совершенно отдельные круги, резко отличающиеся между собою…» Вот эту топографию Петербурга, его строгую чиновную и профессиональную иерархию и показывает писатель в своих петербургских повестях. Гоголь раскрывает социальную «физиологию», нравы и быт этих «кругов», различных сословных слоев общества.

Гоголь расширил рамки литературы, демократизировал ее, включив в пределы художественного изображения те социальные слои и круги, которые до этого мало привлекали внимание писателей. В изображении демократических слоев большого города, его социальных контрастов, в своей защите «маленького человека» Гоголь продолжил и углубил тему, намеченную Пушкиным в «Станционном смотрителе», «Медном всаднике». Широта социального охвата и резкость постановки вопроса о бесправном положении «маленького человека», гуманный пафос

петербургских повестей Гоголя знаменовали уже новое понимание жизни, появление демократических тенденций в русской литературе.

Белинский отмечал, что Гоголь после изображения поэтической Малороссии «пошел искать поэзии в нравах среднего сословия в России. И, боже мой, какую глубокую и могучую поэзию нашел он тут!»[169] На прогрессивное значение демократической тематики, «поэзии жизни» простых маленьких людей указывал и Чернышевский. Возражая тем теоретикам, которые видели прекрасное не в жизни человека, а в «греческих статуях», Чернышевский писал: «Нет, человек не пошлость, а в холодных истуканах ваших меньше поэзии, нежели в Акакии Акакиевиче, радующемся на свою шинель и дивящемся, как можно носить такой гадкий «капот», в каком ходил он до получения из рук Петровича своей чудной шинели».[170] Во имя идеала человека, того прекрасного человека, каким он представлялся писателю, освобожденного от грязи, уродства, несправедливости общественного строя, Гоголь разоблачал бесчеловечность и мерзость окружающей его действительности.

«Петербургские повести» Гоголя создавались в годы появления первых произведений Бальзака — его «Гобсека», «Шагреневой кожи», «Евгении Гранде», обнаживших противоречия капиталистического строя, раскрывших эгоистическую сущность буржуазно-дворянского общества. Гоголь на основе русской действительности создал картины такой большой социальной правды, такой беспощадности и в то же время типической рельефности, которые по праву делают его, наряду с Бальзаком, одним из зачинателей критики капиталистического строя.

Проникновение капиталистических отношений, растлевающее воздействие «корысти и надобности», аморальность и эгоизм, которые несло с собой вторжение этого торгашеского духа в патриархальный мир крепостнической России, уже было показано Гоголем в «Старосветских помещиках». Но там речь шла о распаде дворянской патриархальности. В условиях столичной, городской обстановки это проникновение буржуазно-капиталистических тенденций, ломавших старый порядок, приобретало иной характер. «Наш девятнадцатый век давно уже приобрел скучную физиономию банкира, наслаждающегося своими миллионами в виде цифр, выставленных на бумаге», — писал Гоголь в «Портрете». Этот меркантильный, торгашеский дух, это торжество «холодно-ужасного эгоизма» страшат писателя, определяя остроту его сатиры и в то же время трагизм восприятия им действительности.

Гениальная характеристика той перемены, которую принесла прежним патриархальным отношениям, сложившимся в феодальном обществе, буржуазия, дана Марксом и Энгельсом в «Коммунистическом манифесте»: «Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения.

Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его «естественным повелителям», и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности».[171] Как художник, Гоголь чутко улавливал те процессы, те конфликты, которые назревали в современной действительности. Он резко обличал в своих повестях мир чиновной бюрократии, самые различные формы и проявления ее косной, антинародной сущности. В то же время Гоголь безоговорочно осудил те тенденции капиталистического развития, которые уже сказались в русской действительности, сочетаясь с устойчивым «порядком» феодально-крепостнических отношений. Этим он служил передовым, демократическим идеям своей эпохи, эти стороны его творчества приветствовал и пропагандировал Белинский.

Мечта о прекрасном человеке, о его моральном выпрямлении руководила писателем при создании этого цикла повестей, во многом связанного с теми мыслями, которые Гоголь высказывал в своих статьях в «Арабесках». Уже в конце своего творческого пути Гоголь сам сказал об этом основном, руководящем для него принципе его эстетики, его творчества. «… Венцом всех эстетических наслаждений во мне, — писал Гоголь в «Авторской исповеди», — осталось свойство восхищаться красотой души человека везде, где бы я ее ни встретил». Однако эта «красота души» человека в крепостническом, буржуазно-дворянском обществе была растоптана, изуродована безобразием действительности, несправедливостью социальных отношений, властью чина и богатства. Поэтому через все произведения писателя проходит эта мечта о «красоте души» человека, сочетающаяся с глубокой ненавистью и презрением ко всему, что его уродует, искажает его сущность.

В статье «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь писал о том, что XIX век принес измельчание культуры, забвение ее народных истоков. «Мы имеем чудный дар, — с горькой иронией писал Гоголь, — делать все ничтожным». В современном обществе «мысль человека раздробилась и устремилась на множество разных целей», благодаря чему он не способен создать ничего «истинно-великого, исполинского». В статье «Скульптура, живопись и музыка» Гоголь говорил о XIX веке — как веке «прихоти и наслаждений», в котором «соблазнительная цепь утонченных изобретений роскоши» давит человека. Ему ненавистен бездушный и развращающий характер этого буржуазного века, его «холодно-ужасный эгоизм», «бесстыдство и наглость» «спекулятора». Обращаясь к «музыке» как облагораживающему и возвышающему человека гуманистическому началу, Гоголь восклицает: «О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души!.. гони, хотя на мгновение, этот

холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром. Пусть при могущественном ударе смычка твоего смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость и невольно выронит слезу пред созданием таланта».

Гуманизм Гоголя неразрывно связан с отрицанием существующего бесчеловечного порядка, с благородным негодованием писателя по адресу социального строя, обрекающего простого человека на униженное и бедственное положение. Эта социальная направленность гуманизма Гоголя определяет и реалистический показ общественных противоречий, подлости и мерзости господствующих классов крепостнического общества и забитости и трагической судьбы маленьких людей, стоящих на низших ступенях общественной лестницы. Во имя освобождения человека от произвола и безобразия этого господствующего «порядка», во имя его духовного выпрямления подымает свой протестующий голос писатель.

2

Героем повестей Гоголя является прежде всего сам город — Петербург, столица империи. Этот облик Петербурга, города «кипящей меркантильности», парадов, чиновников и раскрывает Гоголь. Его Петербург во многом отличен от пушкинского Петербурга — «Медного всадника» и «Пиковой дамы» — с его строгой прямолинейностью улиц и площадей, величием и красотой города, построенного дерзкой волей преобразователя России — Петра I. Гоголь показывает Петербург мелких чиновников и «значительных лиц», бюрократических канцелярий и мрачных многоквартирных доходных домов, угрюмое бесчеловечие столицы, которое не в силах прикрыть блестящая, но «лгущая» «выставка» Невского проспекта. Это тот Петербург, который в дальнейшем в его острых социальных контрастах с такой взволнованной силой покажет в своих романах и повестях Достоевский. В письме к матери от 30 апреля 1829 года Гоголь писал о чуждом ему безнациональном характере столицы: «Петербург вовсе не похож на прочие столицы европейские или на Москву. Каждая столица вообще характеризуется своим народом, набрасывающим на нее печать национальности, — на Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь обыностранились и сделались ни тем ни другим». Вот против этого враждебного народу бюрократически-безнационального Петербурга, уродующего человеческие души, холодно-бесстрастного, подчинившего все жизненные функции чину, карьере, «меркантильности», и выступил писатель в своих повестях, написанных в защиту «простого» маленького человека от ничтожной, бесплодной жизни, на которую их обрекал город департаментов и власти чистогана.

В изображении Петербурга, и в частности Невского проспекта, Гоголь имел многочисленных предшественников — как очеркистов, так и прозаиков-беллетристов и даже поэтов. Однако нельзя согласиться с шведским исследователем этого вопроса Н. Нильсоном, который возводит гоголевские описания Петербурга к очеркам автора парижских «эрмитов» («пустынников») — Жуи и его русских последователей 20-х годов вроде Булгарина.[172] Гоголю глубоко чуждо поверхностное сентиментально-лакировочное описательство, наивный бытовизм фельетонов Жуи и Булгарина. Его изображение Петербурга проникнуто глубокой идеей, философско-социальным обобщением, поэтому и отдельные бытовые детали не имеют характера фотографического воспроизведения, а подчинены всему идейному замыслу произведения. Однако некоторые переклички с такими зарисовками города, какие даны были в повестях А. Бестужева-Марлинского («Испытание»), или В. Ф. Одоевского («Сказка о том, как опасно ходить девушкам толпою по Невскому проспекту»), или в очерках А. Башуцкого («Панорама Санкт-Петербурга», 1834), несомненно, свидетельствуют о том, что тема большого города — образ Петербурга — в русской литературе приобретала все большее и большее значение. Так Башуцкий в своей «панораме» Невского проспекта подробно описывает смену социальных «слоев», проходящую в разные часы по Невскому проспекту: «Два часа пробило на башне городской думы… Мы тотчас пойдем вдоль прекрасного проспекта, тянущегося от Адмиралтейства к Невскому монастырю. Этот проспект — обширное поле для наблюдений нравописателя и умствований философа, открывает им быт, занятия, страсти и слабости жителей почти всех разрядов; он как будто главная артерия Петербурга, от которой стремятся другие, меньшие, питающие различные члены столичного тела».[173]

«Невский проспект» — наиболее программная повесть Гоголя, намечающая тот круг вопросов, к которым он неоднократно возвращается в цикле своих петербургских повестей. Пушкин назвал эту повесть «самым полным» из гоголевских произведений.[174] Она являлась «ударом» по «холодно-ужасному» эгоизму современного общества, о котором Гоголь говорил с таким страстным негодованием в статье «Скульптура, живопись и музыка». В «Невском проспекте» особенно явственно подчеркнуты социальные контрасты столицы, противоположность между благородными мечтателями, честными и бедными тружениками вроде художника Пискарева — и пошлым эгоизмом самодовольных поручиков пироговых. Белинский, высоко оценивший эту повесть, писал, что «Невский проспект» есть создание столь же глубокое, сколько и очаровательное, это две полярные стороны одной и той же жизни, это высокое и смешное о бок друг другу».[175]

В «Невском проспекте» показан анатомический разрез Петербурга, столицы самодержавно-крепостнической империи, в которой с

особенной остротой пересекались противоречия тогдашней действительности. Облик города — не только фон, который оттеняет разыгрывающиеся в нем события, он раскрыт в своем социальном качестве, показан в резких и непримиримых контрастах. Передавая эти контрасты, Гоголь рисует Петербург то в патетико-романтических тонах, то в его будничной «физиологии», в его жестокой повседневности, приниженной и бедственной жизни, которая является уделом бедняка.

Повесть открывается описанием Невского проспекта, во многом уже предваряющем расстановку света и теней, дальнейшее развитие сюжета. В этой панораме Невского проспекта, «всеобщей коммуникации» столицы, Гоголь с изумительным проникновением показывает социальную сущность, «душу» города. Невский проспект — это зеркало столицы, отражающее ее контрасты. За блестящей парадной внешностью Невского проспекта еще сильнее и трагичнее ощущается изнанка жизни, ее безобразные и мучительные стороны.

Невский проспект является «выставкой», местом для показа всего этого эфемерно-блестящего, наглого, пошлого, лицемерного, что отличает обладателей чинов и богатства. После двенадцати часов на Невском проспекте появляются те, кто отличается «благородством своих занятий и привычек», как насмешливо говорит Гоголь, — люди, имеющие «прекрасные должности и службы». «В это благословенное время от двух до трех часов пополудни, — иронизирует Гоголь, — которое может назваться движущеюся столицею Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, осьмой — усы, повергающие в изумление». «Лучшие произведения человека» — это лишь внешние его признаки — его одежда и черты его наружности: щегольской сюртук, греческий нос, превосходные бакенбарды, усы, галстук, повергающий в удивление. За всем этим нет человека, его внутреннего содержания — вернее, человек здесь исчерпывается этими внешними, показными чертами.

Итак, блеск и великолепие Невского проспекта — лишь видимость, лишь ложь и фальшь. За его парадною внешностью скрывается или трагическая судьба скромного труженика, или чудовищные эгоизм и пошлость преуспевающих поручиков пироговых. С беспощадной резкостью Гоголь показывает картины нищеты и падения, неизбежных спутников большого города. С суровой простотой написана обстановка грязного притона, в котором жила красавица Пискарева: «... жилище жалкого разврата, порожденного мишурною образованностью и

страшным многолюдством столицы». «Мебели, довольно хорошие, были покрыты пылью; паук застилал своею паутиною лепной карниз», «голые стены и окна без занавес» — такова грубая «существенность».

Для Гоголя особенно важен метод контрастного противопоставления видимости и сущности предмета. Это противопоставление определяет и всю идейно-художественную архитектонику «Невского проспекта». Гоголь с тончайшей художественной обдуманностью постепенно обнажает эту фальшь, это лицемерие внешнего блеска Невского проспекта. От восторженного панегирика, от изображения пышной панорамы его писатель переходит к истории художника Пискарева, раскрывающей призрачность, иллюзорность великолепия столицы, а затем к похождениям поручика Пирогова — как к проявлению подлинной сущности общества.

Тема призрачности, иллюзорности Невского проспекта отнюдь не означает романтической отрешенности от действительности или ее идеализации, как это было у немецких романтиков. Для Гоголя «призрачность» и лживость Невского проспекта выражают самую реальность общественных отношений, несоответствие внешнего великолепия и внутренней пустоты и бесчеловечности. Потому-то столь часты в повести образы, подчеркивающие эту призрачность, неуловимость, эфемерность Невского проспекта: вечернее освещение, искусственный свет ламп придают всему «какой-то заманчивый, чудесный свет». Именно в эту пору Пискарев принимает свою незнакомку за «Перуджинову Бианку»: ведь даже ее улыбка, так очаровавшая художника — результат обманчивого света фонаря!

Эта мысль об обманчивости, иллюзорности той внешней красивости и эффектности, которая служит лишь для прикрытия антигуманистической, жестокой, меркантильной сущности Невского проспекта, выражена в конце повести: «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется. Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка... Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Встреченная Пискаревым на Невском проспекте красавица, «Перуджинова Бианка», также является выражением этой призрачности, химеричности ставшего враждебным человеку города под влиянием тлетворного воздействия неумолимой дьявольской власти

бессердечного чистогана. Эта губительная сила развращает и уродует все то лучшее, прекрасное, чистое, что есть в жизни человека.

В «Невском проспекте» рассказ ведется от лица автора, но этот авторский образ постоянно изменяется, переключается из высокой патетики в план иронической насмешки. Авторский голос придает повести эмоциональную напряженность, вносит те оттенки, ту оценку событий, которые раскрывают основной идейный замысел «Невского проспекта». Панегирическое начало повести, ее пролог, утверждающий внешнее великолепие Невского проспекта, уже определяет двойственность, противоречивость видимого великолепия этой «всеобщей коммуникации Петербурга». В патетику повествования, изобилующего восторженно-эмоциональными восклицаниями, все время включаются насмешливо-иронические размышления автора о «чудных», «никаким пером, никакою кистью не изобразимых» усах, о дамских талиях, «никак не толще бутылочной шейки». «Боже, какие есть прекрасные должности и службы! Как они возвышают и услаждают душу!» — казалось бы, в полном восторге восклицает автор по поводу чиновников, которые служат в иностранной коллегии и «отличаются благородством своих занятий и привычек». Однако автор тотчас прибавляет: «Но, увы! Я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собою начальников». Эта авторская ирония становится все откровеннее, его восхищение приобретает язвительный характер. Говоря о «необыкновенном благородстве» и «чувстве собственного достоинства» людей, прохаживающихся по Невскому проспекту, автор заключает: «Тут вы встретите тысячу непостижимых характеров и явлений. Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте! Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но, однако же, ничуть не бывало: они большею частию служат в разных департаментах, многие из них превосходным образом могут написать отношение из одного казенного места в другое; или же люди, занимающиеся прогулками, чтением газет по кондитерским, — словом, большею частию все порядочные люди». Эти «порядочные люди» на самом деле являются праздными бездельниками и лицемерами!

Здесь кажущаяся наивность автора, его якобы почтительное отношение к тем людям, которые превосходно могут написать отношение или заняты столь важным делом, как прогулка и чтение газет, превращаются в злую иронию. Ведь сам автор прекрасно понимает все лицемерие, всю пустоту и ничтожество этих «деловых» людей, фланирующих по Невскому проспекту. Эта идейная позиция автора, осуждающего «меркантильность» интересов завсегдатаев Невского проспекта, определяет внутренний «подтекст» повести, отбор изобразительных и

языковых средств, распределение света и тени. Иной тон и стиль приобретает повествование, когда автор обращается к изображению судьбы художника Пискарева. Ирония и преувеличенная патетика сменяются здесь сочувственно-эмоциональным отношением автора к своему герою.

Через всю повесть проходит противопоставление двух начал, двух социальных и нравственных сфер, осуществленное в сюжетном построении, в самой композиции повести: контраст трагической судьбы благородного мечтателя художника Пискарева — и пошлого благополучия самодовольного поручика Пирогова. В этом противопоставлении раскрывается глубина социального замысла повести, отражавшего противоречия самой действительности, вопиющие контрасты общественной жизни. «Пискарев и Пирогов — какой контраст! — писал Белинский. — Оба они начали в один день, в один час преследования своих красавиц, и как различны для обоих них были следствия этих преследований! О, какой смысл скрыт в этом контрасте! И какое действие производит этот контраст!»[176] Благородный мечтатель художник Пискарев, верящий в красоту, честность, любовь, трагически погибает, когда действительность разбивает его иллюзии. Наглый и пошлый поручик Пирогов не питает никаких иллюзий — он полностью понял «дух времени», он выступает как типичный представитель того самого общества, которое явилось причиной гибели Пискарева. То, что становится трагедией для Пискарева, приобретает фарсовый, комический характер в самодовольном и наглом поведении поручика Пирогова. Единство трагического и комического разрешается Гоголем в самом построении повести, в контрасте этих двух сюжетных линий, взаимно оттеняющих глубину социальных противоречий современного общества, фальшь той внешне эффектной выставки, которую являет собой Невский проспект.

Рисуя судьбу художника Пискарева, Гоголь показывает трагизм положения скромного труженика-разночинца в современном обществе, основанном на господстве богатства и чина, ставит вопрос о судьбе в нем искусства. Миру самодовольных и пошлых эгоистов, миру поручиков пироговых Гоголь противопоставляет ту подлинную человечность, которая с наибольшей полнотой проявляется в искусстве. Художник Пискарев погибает не только в силу разрыва мечты и действительности, но и потому, что он носитель эстетического и морального идеала, который неосуществим и невозможен в собственническом буржуазно-дворянском обществе.

Гоголь вовсе не делает своего художника романтическим героем, одержимым идеальными устремлениями, живущим лишь в мире мечты, отрешенным от жизни, как это делали писатели-романтики 30-х годов. Писатель отнюдь не придает художнику Пискареву черты

романтической исключительности, гордого одиночества и индивидуализма. Петербургские художники, по словам Гоголя, «вовсе не похожи на художников итальянских, гордых, горячих, как Италия и ее небо; напротив того, это большею частию добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство, пьющий чай с двумя приятелями своими в маленькой комнате, скромно толкующий о любимом предмете и вовсе небрегущий об излишнем». Уже самая фамилия — Пискарев, данная Гоголем своему герою, как бы подчеркивает скромность, обычность его героя (в черновой редакции — Палитрин). На это указывал А. Григорьев, ставя в заслугу Гоголю, что он «свел с ходуль» и «возвратил в простую действительность этот тип, доведенный до крайности смешного повестями 30-х годов, получивших его из германской романтической реакции или даже из вторых рук французского романтизма».[177] Характерно, что Пискарев как художник вовсе не последователь романтической условности и эффектности. В своих картинах он изображает окружающую его жизнь, реальные и простые ее проявления: «Он вечно зазовет к себе какую-нибудь нищую старуху и заставит ее просидеть битых часов шесть, с тем чтобы перевести на полотно ее жалкую, бесчувственную мину». По характеру своего творчества Пискарев скорее всего художник школы Венецианова, рисующий интерьеры, «низкую» натуру.

Талант Пискарева мог бы развиваться так же вольно, широко, ярко, как растение на вольном воздухе. Однако в условиях власти чина и рубля он обречен на прозябание. Пискарев робок, его угнетает сознание своей бедности: «звезда и толстый эполет, — как говорит о нем Гоголь, — приводят его в замешательство». Охватившая его всепоглощающая страсть заставляет Пискарева по-новому увидеть окружающую действительность, раскрывает перед ним фальшь и несправедливость того общества, в котором все продается и покупается за деньги. Пискарев противостоит тем бездушным искателям чинов и невест, эгоистически ограниченным и ничтожным людям, которые фланируют по Невскому проспекту. В его душе заложен еще не растраченный запас любви, жажда идеала, красоты.

Художник Пискарев, по словам Гоголя, «застенчивый, робкий, но в душе своей носивший искры чувства, готовые при удобном случае превратиться в пламя». Трагедия Пискарева в том, что он в окружавшем его эгоистическом и лицемерном обществе сохранил веру в красоту, сохранил то гуманное и светлое чувство, которое неизбежно приходило в столкновение с этим обществом. Этот конфликт и раскрыт с особенной наглядностью в сне Пискарева, высоко оцененном Белинским. Пискарев в поисках своей незнакомки попадает во сне в блестящую светскую гостиную. Он остро чувствует свое жалкое, унизительное положение среди этих отлично одетых людей, которые «величаво шутили», «почтительно улыбались» и носили превосходные бакенбарды.

«Представьте себе бедного, оборванного, запачканного художника, потерянного в толпе звезд, крестов и всякого рода советников, — писал Белинский, — он толкается между ними, уничтожающими его своим блеском, он стремится к ней, и они беспрестанно разлучают его с ней, они, эти кресты и звезды, которые смотрят на нее без всякого упоения, без всякого трепета, как на свои золотые табакерки».[178] Сон Пискарева лишь резче и нагляднее обнаруживает вопиющие противоречия бедности и богатства, бездушие и суетность светского общества, в котором человек оценивается не по своим достоинствам и заслугам, а по тому месту, какое он занимает на бюрократической лестнице чинов и состояний. Все в этом обществе, вплоть до красоты и любви, покупается и продается. Встреченная художником Пискаревым на Невском проспекте незнакомка оказывается не прекрасным и чистым идеалом красоты, каким она представлялась ему, а проституткой. Пискарев трагически переживает, что «женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо», стала предметом торговли, символизируя собой продажность и поругание красоты и человечности в капиталистическом обществе.

Контраст между идеалом, той красотой, которой живет в своих мечтах Пискарев, и действительностью не просто условно-романтический конфликт героя и общества, а отражение самой действительности.

Очарование красоты и невинности оказывается все тем же обманом, который царит в этом мире фальши и продажности. Когда Пискарев вслед за своей прекрасной незнакомкой подымается по лестнице в ее убогую комнату, жалкий приют разврата, он начинает сомневаться — точно ли это она: «Пискарев мерил ее с ног до головы изумленными глазами, как бы еще желая увериться, та ли это, которая так околдовала и унесла его на Невском проспекте». Ведь за этим очарованием ее юной красоты явственно проступает та пошлость, та пустота, которая присуща всей продажной «выставке» Невского проспекта. Через всю повесть проходит тема разоблачения иллюзий, жертвой которых стал художник Пискарев. «Утраченные иллюзии» назвал свой роман Бальзак. Об утрате иллюзий рассказывает и Гоголь. Но если герой Бальзака Люсьен де Рюбампре в конце концов примиряется и сам переходит в ряды удачливой, торжествующей верхушки, то художник в повести Гоголя погибает. Пискарев не в силах перенести крушения своих иллюзий, разоблачения продажности и ничтожества эгоистически-пошлого мира. Его стремления к идеалу, к красоте, его наивная вера в человека, его мечта «возвратить миру прекраснейшее его украшение» — разрушены беспощадной действительностью. Попытка Пискарева искусственно создать мир мечты, мир идеала могла лишь замедлить конец, но не спасает его от катастрофы.

Пискарев не может пережить этот, как говорит Гоголь, «вечный раздор мечты с существенностью». Мечты о скромном счастье труженика в деревенском домике, где она, его красавица, в своем простом наряде, делит радости и печали его жизни, поруганы, втоптаны в грязь. Бедность, о которой говорит ей Пискарев, это величайший порок в том обществе, где все покупается и продается. «Перуджинова Бианка» заявляет об этом с простодушным цинизмом: «Как можно! — прервала она речь с выражением какого-то презрения. — Я не прачка и не швея, чтобы стала заниматься работою». «В этих словах выразилась вся низкая, вся презренная жизнь, — жизнь, исполненная пустоты и праздности, верных спутников разврата», — добавляет Гоголь.

В образе Пискарева заложена, однако, известная противоречивость. Выступая как мечтатель, страстно верящий в идеал, в прекрасное начало человека, он оказывается не способен к активному протесту, бессилен разрешить противоречие мечты и действительности. Пискарев прежде всего жертва общественных отношений; он погибает, не будучи в силах перенести крушения своих надежд, убедившись в продажности и пошлости окружающего его общества.

Нельзя согласиться с утверждением В. Ермилова, что в художнике Пискареве Гоголь якобы разоблачил мещанский псевдоромантизм. Критик сближает Пискарева с Пироговым на том основании, что Пискарев ищет «красоту» в «пошлости», не понимает действительности. Более того, В. Ермилов отождествляет даже «идеал» художника с «идеалом» персиянина, продающего опиум, считая, что они «не слишком далеко ушли друг от друга».[179] Но ведь романтизм Пискарева не является «ложным» в таком же смысле, как и пошлое представление о жизни поручика Пирогова. В романтизме Пискарева заложен протест против мира пироговых, неприятие этого мира, завершающееся трагической гибелью художника, тогда как в мире пироговых нет никакого трагизма, а лишь пошлое и тупое самодовольство, циничный и эгоистический расчет. Отрыв мечты от действительности мстит за себя, приводит Пискарева к гибели именно тогда, когда он увидел всю неприглядность и правду жизни. Скупое описание похорон Пискарева подчеркивает безотрадную правду той «существенности», которая выступала за парадною внешностью столицы: «Гроб его тихо, даже без обрядов религии, повезли на Охту; за ним идучи, плакал один только солдат-сторож, и то потому, что выпил лишний штоф водки».

Полной противоположностью трагической судьбе художника Пискарева являются похождения поручика Пирогова. Самое сходство сюжетных ситуаций, неудачные перипетии ухаживания поручика Пирогова как бы оттеняют драматический характер истории Пискарева. Трагическое становится здесь комическим, драма — фарсом. Поручик Пирогов — типическое воплощение того пустого самодовольства и бездушного

эгоизма, которые и составляют наиболее полное выражение жизни привилегированных слоев общества. Белинский вскрыл это типическое значение образа Пирогова: «Святители! да это целая каста, целый народ, целая нация! О единственный, несравненный Пирогов, тип из типов, первообраз из первообразов! Ты многообъемлющее, чем Шайлок, многозначительнее, чем Фауст!»[180] В своей насмешливой характеристике Пирогова Белинский отмечает его социальную характерность.

В образе поручика Пирогова Гоголь разоблачает торжествующую пошлость, которую затем с такой всесторонней полнотой он покажет в самодовольном облике майора Ковалева, в фанфаронском поведении Хлестакова, в лицемерной вкрадчивости Чичикова. Сам Гоголь также подчеркнул социальную типичность образа Пирогова как представителя того «среднего класса общества», который и составляет основной слой обитателей столицы. В своем духовном и моральном ничтожестве Пирогов вовсе не исключение, а, как указывал Белинский, представитель «просвещения и образованности» широких кругов столичного дворянского и чиновничьего общества. Потому-то в этом кругу поручики пироговы считаются «учеными и воспитанными людьми», которые любят «потолковать об литературе, — причем, как иронически замечает Гоголь, хвалят Булгарина, Пушкина и Греча и говорят с презрением и остроумными колкостями об А. А. Орлове». Этот «просвещенный класс» обнаруживает свое убожество как раз в том, что для него Булгарин и Пушкин стоят на одном уровне. Подобные люди уже целиком втянуты в орбиту чиновных и денежных интересов и вожделений. Они уверенно и успешно скользят по ступеням бюрократической лестницы, достигая обеспеченного и уважаемого положения, и «заводятся, наконец, кабриолетом и парою лошадей». Венец их карьеры — женитьба на «купеческой дочери, умеющей играть на фортепиано, с сотнею тысяч, или около того, наличных и кучею брадатой родни».

Пирогов — необычайно типичный герой времени, что свидетельствует о той проницательности, с которой Гоголь рассматривал процесс деградации дворянства, его сращения с буржуазией. Говоря об этом процессе, писатель уже здесь намечал ту тему, которая поставлена им в «Женитьбе». «Однако ж, — ядовито добавляет Гоголь по поводу будущего благополучия пироговых, — этой чести они не прежде могут достигнуть, как выслуживши, по крайней мере, до полковничьего чина. Потому что русские бородки, несмотря на то, что от них еще несколько отзывается капустою, никаким образом не хотят видеть дочерей своих ни за кем, кроме генералов или, по крайней мере, полковников».

Характер Пирогова дан в его соотнесенности со средой и эпохой. Самый этот тип для Гоголя — явление социально закономерное, выражающее

существенные стороны действительности. Гоголь показывает в Пирогове прежде всего черты ограниченности, карьеризма, наглости, подчеркивает его самоуверенную пошлость. Любовь для него лишь пикантное приключение, о котором можно забавно рассказать в офицерской компании. Пошло и все его ухаживание за глупенькой немкой, женой ремесленника Шиллера, и столь же фарсово комично завершение любовных похождений преуспевающего поручика. Вершиной комического разоблачения Пирогова является сцена секуции, запрещенная цензурой. Пушкин, ознакомившись с рукописным текстом повести, сообщал Гоголю: «Перечел с большим удовольствием; кажется, все может быть пропущено. Секуцию жаль выпустить: она, мне кажется, необходима для полного эффекта вечерней мазурки».[181] Этой сценкой Гоголь с особенной остротой показывает ничтожество Пирогова, завершая его облик замечательно найденным штрихом. Даже будучи жестоко высечен здоровенными немцами-ремесленниками, Пирогов скоро находит утешение и потерянное душевное равновесие в слоеных пирожках, в чтении «Северной пчелы». Попав на вечер в «очень приятное собрание чиновников и офицеров», Пирогов «так отличился в мазурке, что привел в восторг не только дам, но даже кавалеров».

История поручика Пирогова с ее фарсовой пошлостью — это типичнейшая и реальнейшая картина, «дагерротип» петербургского общества. Здесь уже неуместны романтические краски. Юмористический характер повествования, презрительно-насмешливое отношение автора к своему «герою» не допускают никаких иллюзий, никакой идеализации. Герой полностью сливается с окружающей его средой, являясь ее частью, выражая те же эгоистические и пошлые взгляды, что и прочие завсегдатаи Невского проспекта.

Дополняют эту социальную топографию Петербурга фигуры немцев-ремесленников. Жестяных дел мастер Шиллер и сапожник Гофман показаны как типическое воплощение духовной нищеты европейского мещанина. Даже по сравнению с поручиком Пироговым они еще более низкая ступень оскудения, тупости, эгоизма и филистерства. В Шиллере Гоголь клеймит тупое упрямство и ограниченность мещанина, его мелочный педантизм, жадную страсть к накоплению. Гоголь дает уничтожающую оценку этому отнюдь не романтическому Шиллеру, разоблачая в нем мещанина-филистера. Шиллер педантически аккуратен и во имя своей единственной цели и единственной страсти к обогащению размерил всю свою жизнь и ни в каком случае не делал никакого отступления от своего режима: «Он положил вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье. Он положил себе в течение десяти лет составить капитал из пятидесяти тысяч, и уже это было так верно и неотразимо, как судьба, потому что скорее чиновник позабудет заглянуть в швейцарскую своего начальника, нежели немец решится

переменить свое слово. Ни в каком случае не увеличивал он своих издержек, и если цена на картофель слишком поднималась против обыкновенного, он не прибавлял ни одной копейки, но уменьшал только количество, и хотя оставался иногда несколько голодным, но, однако же, привыкал к этому». Эта педантическая аккуратность Шиллера «простиралась до того, что он положил целовать жену свою в сутки не более двух раз, а чтобы как-нибудь не поцеловать лишний раз, он никогда не клал перцу более одной ложечки в свой суп». Самодовольный эгоизм, тупость, педантическое скопидомство, жажда обогащения — таковы черты мещанина, зорко увиденные Гоголем.

Переходя от романтической истории художника Пискарева к весьма прозаической и тривиальной истории поручика Пирогова, Гоголь изменяет и самый характер повествования. Каждая из этих историй рассказана по другому: автор как бы воплощается в своих героев и передает их понимание, их отношение к действительности. История Пискарева рассказана в духе романтических повестей, в приподнято-эмоциональном патетическом тоне, в том аспекте, в котором воспринимал события сам художник. Автор не только говорит об его переживаниях, но и рассматривает окружающее его глазами.

Описывая преследование Пискаревым таинственной незнакомки, Гоголь рисует и весь круг его впечатлений, самый пейзаж вечернего города преломленным в воспламененном, романтическом восприятии художника: «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз».

Характеристика переживаний и поступков художника Пискарева в основном все время выдерживается в плане его мироощущения, его фразеологии, — так, если бы сам он обо всем этом рассказал. Пискарев взволнованно следует за незнакомкой по лестнице: «Колени его дрожали, чувства, мысли горели; молния радости нестерпимым острием вонзилась в его сердце. Нет, это уже не мечта! боже, сколько счастья в один миг! такая чудесная жизнь в двух минутах!» Кто это говорит? Формально автор, но говорит он от лица Пискарева, его словами, передавая его восприятие. Это не объективно-описательный тон всеведающего автора-повествователя, а взволнованная речь художника, видящего все в необычайном, романтическом аспекте. Именно в этих описаниях чувствуется различие между автором и той манерой повествования, которая передает переживания художника Пискарева. При всем своем сочувствии к нему автор понимает «безумие» его страсти, обреченность его порыва, его благородного негодования в мире торжествующих поручиков пироговых. Поэтому, когда автор выступает

со своими непосредственными высказываниями, его голос звучит иначе, он отказывается от романтической патетики и переходит к грустному, иронически-трезвому тону. Говоря о жалких похоронах безумца Пискарева, он замечает: «Я не люблю трупов и покойников, и мне всегда неприятно, когда переходит мою дорогу длинная погребальная процессия и инвалидный солдат, одетый каким-то капуцином, нюхает левою рукою табак, потому что правая занята факелом». Этот трезвый, иронический тон говорит о том, что сам автор отнюдь не целиком солидаризируется с Пискаревым. Подобный тон резко отличается от патетического рассказа о страданиях художника, как бы сводит читателя с неба на землю.

Вместе с тем это авторское суждение служит и переходом к тому тону и манере, которыми переданы злоключения поручика Пирогова. Автор здесь уже не обращается к романтическим краскам, к той патетике, которая характеризовала повествование о художнике Пискареве. Наоборот, он теперь как бы переключается в мелкий, самодовольный и пошлый круг представлений поручика Пирогова, рассматривая окружающее его глазами: «Мы, кажется, оставили поручика Пирогова на том, как он расстался с бедным Пискаревым и устремился за блондинкою. Эта блондинка была легонькое, довольно интересное созданьице». Напомним, как отразилась в сознании Пискарева его таинственная незнакомка: «божественные черты», «уста», «замкнутые» «целым роем прелестнейших грез». А весь рассказ о «хорошенькой блондинке», ее муже, жестянщике Шиллере, и неотразимом поручике Пирогове погружает нас в сферу его пустой и пошлой жизни. Автор в своем рассказе как бы искренне сочувствует Пирогову по поводу его любовных неудач. «Он не мог понять, чтобы можно было ему противиться, тем более что любезность его и блестящий чин давали полное право на внимание», — говорит о нем Гоголь, как бы присоединяясь к точке зрения самого Пирогова, — так, как он ранее присоединялся к восприятию Пискарева.

Поэтому и поведение Пирогова дано в том стилевом ключе, в котором он сам представляет свою персону и свои поступки. При свидании с «хорошенькой блондинкой» Пирогов, «раскланявшись, показал всю красоту своего гибкого перетянутого стана», он «очень приятно и учтиво шутил» и т. д. Ведь автор так не думает и не считает «шутки» поручика Пирогова на самом деле приятными и учтивыми. Такими они могли казаться только самому Пирогову и тем, кто мало чем отличался от него по своему духовному и культурному уровню. В рассказе о похождениях Пирогова все время чувствуется уничтожающая ирония автора, его презрительное отношение к неунывающему поручику.

Давая характеристику Пирогова, повествователь постоянно под видом прославления его достоинств приводит примеры, рисующие по существу

пошлую и самодовольную его натуру. Так, говоря о «множестве талантов» поручика Пирогова, автор рассказывает лишь о том, что тот мог пускать кольцами дым из трубки или «очень приятно рассказать анекдот о том, что пушка сама по себе, а единорог сам по себе». На протяжении всего рассказа о поручике Пирогове автор передает его похождения в ироническом тоне, отнюдь не сливаясь с его пониманием происходящего. Этим отличием авторского отношения, еще острее подчеркивающим контраст между Пискаревым и Пироговым, выражен основной смысл повести, разоблачающей несправедливость такого социального порядка, при котором благородные и талантливые люди, такие, как художник Пискарев, обречены на гибель, а наглые и пошлые поручики пироговы преуспевают.

3

Вопросы искусства и положения художника в обществе, поставленные в «Невском проспекте», с наибольшей полнотой решаются Гоголем в повести «Портрет». В обстановке обострившихся в 30-е годы споров об искусстве и борьбы за утверждение реализма как основного художественного метода — проблемы эстетики приобретали особенно важный и актуальный характер. Гоголь неоднократно обращается к разрешению этих проблем в «Арабесках», посвятив им ряд специальных статей: «Несколько слов о Пушкине», «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «Последний день Помпеи», «О малороссийских песнях», а также включенную в «Арабески» повесть «Портрет». В условиях острых социальных противоречий Гоголь видел в искусстве положительное начало, вносящее гармонию в жизнь человека. В статье «Скульптура, живопись и музыка» «раздробленности», измельчанию, «дроби прихотей и наслаждений, над выдумками которых ломает голову наш XIX век», Гоголь противопоставляет цельность и красоту античного мира, его гармоническое искусство: «Мир, увитый виноградными гроздиями и масличными лозами, гармоническим вымыслом и роскошным язычеством», в котором «чувство красоты проникло всюду: в хижину бедняка, под ветви платана, под мрамор колонн, на площадь, кипящую живым, своенравным народом...» Гоголь мечтает о «гордой красоте человека», какой она выражена в античном искусстве в противовес измельчанию и безрадостности современности.

Однако античное искусство представляется Гоголю ограниченным, недостаточно полно передающим жизнь: это искусство «красоты пластической», красоты внешней формы. Поэтому он считает более широким и глубоким понимание прекрасного, соединяющее «чувственное с духовным», которое видит в живописи и в особенности в музыке. Для него живопись выше скульптуры тем, что «она берет уже не одного человека, ее границы шире, она заключает в себе весь мир, все прекрасные явления, окружающие человека».

Для Гоголя понятие прекрасного не ограничивается прекрасным в искусстве, оно гораздо шире, включая в себя и прекрасное в природе и мир «души» и «страстей» человека. Поэтому и роль искусства никак не исчерпывается созерцанием красоты: оно должно будить в людях благородные и возвышенные чувства, в особенности в век «холодно-ужасного эгоизма», «силящегося овладеть нашим миром».

Вместе с тем Гоголь выступал против субъективно-идеалистических воззрений романтизма, против отрыва искусства от действительности. Писатель-романтик, по мнению Гоголя, замыкается в своем личном субъективном мирке, он не способен охватить всю полноту явлений, «разнообразие внешней жизни». Как говорит Гоголь в статье «О поэзии Козлова» (1830): «Он весь в себе. Весь нераздельный мир свой носит в душе и не властен оторваться от него. Если он долго останавливается на внешнем каком-нибудь предмете, он уже лишает его индивидуальности: он проявляет уже в нем самого себя, видит и развивает в нем мир собственной души». Этому субъективизму романтика Гоголь противопоставляет творчество Пушкина, который сумел «обнять во всей полноте внутреннюю и внешнюю жизнь». В своих высказываниях об искусстве Гоголь всецело на стороне реалистически объективного отражения жизни, хотя он и не отрицает важности субъективного момента, отношения самого художника к действительности. Он видит в искусстве не самостоятельный и независимый от действительности мир, а средство воздействия на общественную жизнь.

В «Портрете» Гоголь показал, как общественные отношения, основанные на корысти и господстве эгоистического интереса, извращают роль искусства, приводят художника к моральному падению. Следует напомнить замечательную характеристику, данную Марксом власти денег в буржуазном обществе: «деньги являются всеобщим извращением *индивидуальностей*, которые они превращают в их противоположность... Они превращают верность в измену, любовь в ненависть, ненависть в любовь, добродетель в порок, порок в добродетель...»[182]

Усиление социальных противоречий, все возраставшее господство власти «бессердечного чистогана», вызываемые развитием капиталистических отношений, выдвигали в литературе начала XIX века мотивы протеста против порабощения человека властью золота. Тема развращающей человека губительной силы денег на Западе нашла такого художника, как Бальзак с его «Гобсеком» и «Шагреневой кожей», написанными им в начале 30-х годов. Эта тема получила свое яркое воплощение и в «Скупом рыцаре» и «Пиковой даме» Пушкина. В образе Германна Пушкин раскрыл черты честолюбца, авантюриста, носителя индивидуалистического сознания. Гоголь, избирая героем повести художника, показывает тлетворное воздействие «золота» на искусство,

развращающее влияние, которое оказывает «бессердечный чистоган» на всю сферу духовной деятельности человека.

В повести Гоголя поставлены две важнейшие проблемы — вопрос о положении художника в обществе и вопрос о самой сущности искусства. Эти проблемы решаются, — каждая в отдельности, — в первой и второй частях повести, благодаря чему обе эти части сюжетно слабо связаны между собой.

В первой части повести Гоголь показал судьбу искусства в обществе, в котором все продается и покупается за деньги, где талант, вдохновение художника становятся достоянием богачей. История молодого одаренного художника Чарткова во многом отлична от истории художника Пискарева в «Невском проспекте». Пискарев оказался трагической жертвой эгоизма и бессердечия общества, утратил веру в красоту и справедливость. В «Портрете» художник Чартков сам изменил искусству, поддался всеобщей продажности, стал на сторону тех, кто превратил искусство в «товар».

Гоголь создал две редакции «Портрета»: одну, помещенную в «Арабесках» 1835 года, и вторую — в 1842 году, через семь лет вернувшись к тем же вопросам. Несмотря на значительную переработку повести в 1842 году, основные проблемы, поставленные в первой редакции, равно как и центральный образ художника Чарткова (Черткова — в первой редакции) остаются неизменными. Трагическая судьба художника в современном обществе, столкновение идеалов искусства, прекрасного с действительностью составляют основу содержания как первой, так и второй редакции, приобретая лишь более широкое и углубленное решение в окончательном тексте.[183]

Проблема положения художника в обществе приобрела в 30-е годы особую остроту. Появление в 1832 году «Моцарта и Сальери» Пушкина со всей резкостью ставило вопрос о двух типах художников — подлинных творцов, для которых не существует «меркантильных» соображений в искусстве, и ремесленников, пытавшихся «алгеброй» гармонию измерить. Прочитав «Моцарта и Сальери», Гоголь в письме к своему приятелю А. С. Данилевскому назвал эту драму «чудной пиесой», в которой, «кроме яркого поэтического создания, такое высокое драматическое искусство». Тема зависти Сальери к светлому гению Моцарта, несомненно, нашла свой отклик и в муках зависти Чарткова, мстящего за утрату таланта подлинным творцам, уничтожая их произведения. Повести В. Ф. Одоевского о музыкантах и людях искусства («Последний квартет Бетховена», «Себастиан Бах», «Импровизатор»), Н. А. Полевого («Живописец», 1833), А. Тимофеева («Художник, 1833) и ряда других писателей, произведения которых посвящены были теме художника и общества, решали ее в духе романтической эстетики. Их героем является художник, творящий на

основе своей творческой интуиции, свободный в своем вдохновении, но не понятый и не признанный обществом.

Художник Аркадий в повести Н. Полевого «Живописец», одной из наиболее программных для романтического лагеря, отстаивал свободу художника от светской толпы, от богачей, покупающих на свое золото произведения искусства. Аркадия «убивает взгляд людей на искусство», относящихся к нему как к предмету украшения жилищ, роскоши. Это отношение развратило и самих художников, привело к униженному и жалкому положению искусства в современном обществе: «Видя, что ему нет места как положительному занятию в жизни общественной — бедное! как оно гнулось, изгибалось, какой позор терпело оно, чтобы только позволили ему хоть как-нибудь существовать! Начиная с самого учения, оно делалось чем-то похожим на горшки с цветами, которые ставят на окошках для того, что надобно ставить их и что можно притом похвастать хорошим фарфором...»

Повесть Полевого, в это время стоявшего на демократических позициях, уже намечала тему конфликта художника и светского общества, стремившегося сделать художника своим рабом. Однако Полевой, как и Одоевский и Тимофеев, решал этот вопрос односторонне, в духе романтической эстетики, отвергая всякое воздействие общества на искусство, ставя искусству отрешенную от жизни цель. Главное же, что, находясь в плену условно-романтических представлений, Полевой не смог создать правдивого и реального образа художника, подменив его бледной, безжизненной схемой. Примитивное, упрощенное изображение конфликта художника и общества, бедность жизненных красок обусловили и художественную беспомощность повести Полевого, не оставившей следа в литературе.

В образе Чарткова Гоголь раскрывает типический конфликт между художником, стремящимся служить своим искусством обществу, и требованиями представителей господствующих классов, смотрящих на искусство и художника как на средство украшения своего быта, покупающих за свои деньги талант художника. Гоголь показывает, как торжество буржуазного «меркантилизма», все растущая могущественная власть золота, неизбежные спутники капиталистического развития, развращают и уродуют человека. Страшная власть золота тем более губительна для искусства, что художник и сам поддается соблазну, продает свой талант, свое творчество за деньги, готов служить вкусам «заказчика», превратиться в ремесленника, работающего для удовлетворения пошлых вкусов и требований «светской черни». Эта основная тема достаточно отчетливо поставлена и в первой редакции «Портрета». Во второй редакции повести ее антикапиталистический пафос выражен еще резче.

Гоголь правдиво рисует всю обстановку жизни художника и историю его падения. Белинский обратил внимание на сцену с квартальным, как на одну из лучших в повести. В этой сцене с предельной художественной экономией передана тупая пошлость окружающей художника среды, жалкое положение бедняка-разночинца. Великолепен портрет домохозяина Чарткова: в прошлом капитан и «крикун», «мастер хорошо высечь», на старости лет он стал мирным обывателем, безжалостно выжимая со своих неимущих жильцов квартирную плату. В глазах хозяина и квартального Чартков просто нищий чудак, а его искусство — недопустимая для бедняка прихоть.

До своего «возвышения» Чартков показан как скромный труженик, живописец-жанрист, который стремится отобразить в своих картинах жизненную правду. Именно поэтому его картины встречаются с недоброжелательством и насмешкой со стороны окружающих. Его квартирохозяин, отказываясь взять в уплату долга картины Чарткова, дает им презрительную обывательскую оценку: «Нет, батюшка, за картины спасибо. Добро бы были картины с благородным содержанием, чтобы можно было на стену повесить, хоть какой-нибудь генерал со звездой или князя Кутузова портрет, а то вон мужика нарисовал, мужика в рубахе, слуга-то, что трет краски. Еще с него, свиньи, портрет рисовать…» Не менее выразительно и суждение квартального по поводу изображения нагой женщины: «предмет того… игривый». Но, в сущности, оценка светских «судей» искусства Чарткова, когда он стал модным живописцем, мало чем отличалась от этих суждений.[184]

Во второй редакции «Портрета» Гоголь показывает, что «падение» художника было вовсе не случайным, объяснялось не только таинственной демонической силой портрета, но и заложено в самом характере Чарткова, в его отношении к искусству. Молодой Чартков, по словам Гоголя, был «художник с талантом, пророчившим многое». «Наблюдательность» и стремление «приблизиться более к природе» отличали его талант, однако уже и тогда Чартков обнаруживал «нетерпеливость» и чрезмерную «бойкость» красок. Старый профессор, его учитель, предупреждает молодого художника, чтобы из него не вышел «модный живописец», чтобы он не соблазнился дешевым успехом, «щегольством», не продал свой талант за деньги: «Берегись, тебя уж начинает свет тянуть; уж я вижу — у тебя иной раз на шее щегольской платок, шляпа с лоском… Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки, портретики за деньги. Да ведь на этом губится, а не развертывается талант. Терпи. Обдумывай всякую работу, брось щегольство — пусть их набирают другие деньги. Твое от тебя не уйдет». Но Чартков тогда уже тяготился теми лишениями, той бедностью, которые ему пришлось выносить во имя искусства. Чартков с завистью относился к тому, что «живописец» «из иностранцев» «одной только привычной замашкой, бойкостью кисти и яркостью красок производил

себе вмиг денежный капитал». Он не хочет терпеть того долгого искуса, той подвижнической жизни, которая дает, по мнению Гоголя, художнику свободу для творчества, независимость его от «рынка», от прихоти заказчика. Покупка портрета ростовщика с его странными живыми глазами становится началом перелома, происшедшего в самом художнике и уже подготовлявшегося в нем. Портрет ростовщика, как и самый облик таинственно романтического Петромихали, входит в повесть как проявление мистической силы. Ростовщик и вся история его, в сущности, слабо связаны с судьбою Чарткова. Ростовщик выступает как символ демонической власти золота, показан в условно-романтическом аспекте, олицетворяя собой мистически-неуловимую и в то же время всемогущую силу богатства.

Следует подчеркнуть отличие образа ростовщика у Гоголя от бальзаковского Гобсека. Бальзак в Гобсеке также показал всемогущую власть денег: «Я достаточно богат, чтобы покупать совесть человеческую», — заявляет Гобсек. Однако Гобсек героизируется Бальзаком, выступая как нелицеприятный судья общества, принося ему заслуженное возмездие. Петромихали у Гоголя — дьявольская сила, его власть имеет лишь разрушающий, губительный характер, приводит к страданиям и преступлениям. «Жалость, как и все другие страсти чувствующего человека, никогда не достигала к нему», — говорит о ростовщике Гоголь. Изображая экзотическую и необычайную фигуру Петромихали, демонический, зловещий образ ростовщика, Гоголь наделяет его условно-романтическими чертами: «Он ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог оказать наверно. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо и какой-то непостижимо страшный цвет его, большие необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы».

Самая манера изображения, стилистический колорит этого портрета резко выделяются на фоне точной бытовой живописи повести. Эти романтические черты должны были, по замыслу автора, усилить то страшное демоническое начало, которое заключено в ростовщике. Однако именно такая условная трактовка оказалась чуждой жизненной правде повести. Образ ростовщика получился не типичным, романтически-исключительным, выпадающим из всего реалистического окружения. В рисовке Петромихали Гоголь изменяет своему вещному изображению жизни, обращаясь к книжным штампам и той «романтически-ужасной» поэтике, которой он сам нанес сокрушающий удар своим реалистическим показом действительности. Так, эпитет «страшный» по отношению к портрету ростовщика повторяется неоднократно: «страшный портрет», художнику «страшно» сидеть

одному в присутствии портрета, «страшно ходить по комнате», он видит «страшный сон» и т. д. Здесь и таинственное «реянье месяца», и «глухой звук упавшего золота», и «костистые руки» старика.[185]

Таинственный портрет, приносящий несчастия и преступления, является как бы воплощением зловещей, губящей все лучшее в человеке власти денег, гибельного для искусства могущества золота. Не случайно поэтому, что портрет изображал откупщика, беспощадного к людским страданиям, носителя дьявольского начала.

Демоническая власть портрета над Чартковым не только внешнего порядка, она изнутри растлевает душу художника. Ведь падение Чарткова подготовлено всей неустойчивостью его психики, он с самого начала не имеет той священной преданности искусству, идеалу, как Пискарев. Сокровище, случайно обнаруженное в раме портрета, губит Чарткова. Художник впервые познает власть денег, страшную, развращающую силу золота. Благоразумные мысли о том, что случайно попавшие к нему червонцы обеспечат ему три года скромной, труженической жизни, что он сможет «запереться в комнату, работать», купить красок и гравюр, «поработать для себя», «не торопясь, не на продажу», — вскоре сменяются честолюбивыми замыслами. Чартков опьянен видом денег и теми возможностями, которые они дают: «извнутри раздавался другой голос слышнее и звонче. И как взглянул он еще раз на золото, не то заговорили в нем двадцать два года и горячая юность. Теперь в его власти было все то, на что он глядел доселе завистливыми глазами, чем любовался издали, глотая слюнки. Ух, как в нем забилось ретивое, когда он только подумал о том! Одеться в модный фрак, разговеться после долгого поста, нанять себе славную квартиру, отправиться тот же час в театр, в кондитерскую, в… и прочее, и он, схвативши деньги, был уже на улице».

Модный костюм, великолепная квартира на Невском проспекте, роскошный обед в ресторане, шампанское — все это лишь способствует падению Чарткова, его измене искусству, превращению его в «модного живописца». Гоголь отмечает в этом превращении и роль рекламы, продажной булгаринской прессы. Чартков, «взявши десяток червонцев», отправился к «издателю ходячей газеты», в котором нетрудно узнать самого Булгарина. Издатель помещает в своей газете вслед за объявлением о новоизобретенных сальных свечах статью «О необыкновенных талантах Чарткова». В этой крикливой статейке расхваливались как раз те качества «светского живописца», которые в дальнейшем и обнаруживает Чартков: «Теперь красавица может быть уверена, что она будет передана со всей грацией своей красоты, воздушной, легкой, очаровательной…»

Приход светской дамы с дочерью для заказа портрета окончательно решает судьбу художника. Приспосабливаясь ко вкусам заказчиков,

Чартков становится бойким ремесленником-копиистом. Гоголь тонко и выразительно показывает, как постепенно происходит это превращение. Художник упоен тем, что аристократическая светская дама заказывает у него портрет дочери. И если первоначально он еще пытается в своем портрете выразить жизненную правду, хочет честно создать образ, передающий характер оригинала, то после недолгой борьбы с самим собой он уже с откровенным цинизмом готов рисовать так, как это нравится заказчику. Гоголь ядовито разоблачает эту циничную фальсификацию искусства. Художник вынужден вместо портрета светской девицы выдать за ее изображение ранее нарисованную Психею. (Во второй редакции Гоголь делает этот эпизод более мотивированным.) Это первое падение Чарткова, его первая ложь в искусстве и делают его модным живописцем, тем ловким ремесленником, который, в сущности, ничего общего не имеет с подлинным искусством.[186]

Светскому обществу не нужна и враждебна правда подлинного искусства, высокие идеалы, им выражаемые. Искусство для него лишь предмет роскоши, тщеславия. «Со всех сторон только требовали, — рассказывает Гоголь о Чарткове, — чтобы было хорошо и скоро». Художник увидел, что «все нужно было заменить ловкостью и быстрой бойкостью кисти». Дамы желали, чтобы в их портретах были «облегчены все изъянцы», чтобы «на лицо можно было засмотреться и даже, если можно, влюбиться». Мужчины требовали изображать себя в «сильном, энергическом повороте головы», гвардейский поручик «требовал непременно, чтобы в глазах виден был Марс», гражданский чиновник «норовил так, чтобы побольше было прямоты, благородства в лице». Вместо правдивого изображения жизни требовалась фальшь, лживое украшение ее.

Искусство Чарткова стало бездушным ремеслом, он сам уже «начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти». Да и сама «натура» не давала повода для вдохновения художнику: «Однообразные, холодные, вечно прибранные и, так сказать, застегнутые лица чиновников военных и штатских не много представляли поля для кисти: она позабывала и великолепные драпировки, и сильные движения, и страсти. О группах, о художественной драме, о высокой ее завязке нечего было и говорить. Пред ним были только мундир, да корсет, да фрак, пред которыми чувствует холод художник и падает всякое воображение». Сделавшись «во всех отношениях» модным живописцем, Чартков стал щегольски одеваться, сопровождать дам в галереи, легковесно и самоуверенно рассуждать о творениях величайших мастеров — и в то же время потерял тот талант, который у него когда-то был. Он стал повторять одни и те же заученные формы, одни и те же приемы: «Слава его росла, работы и заказы увеличивались. Уже стали ему надоедать одни и те же портреты и лица, которых положенье и обороты сделались ему заученными». Его картины потеряли жизненную

правду и тем самым какое-либо отношение к подлинному искусству: «Кисть его хладела и тупела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы».

Угодливая ложь и фальшь, заменявшая правду жизни, мстили за себя. Холодный эгоизм, безразличие ко всему, кроме золота, тщеславие вытеснили в Чарткове все человеческие чувства. Гоголь показывает, как нерасторжимо слиты нравственная, этическая чистота художника с его творчеством. Золото окончательно порабощает Чарткова: «… все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслажденьем, целью». Чувствуя исчезновение своего таланта, Чартков терзается завистью к подлинному дарованию, в особенности после того, как он увидел «чистое, непорочное, прекрасное» произведение молодого художника. Этот художник отдал себя искусству, погрузился в труд, как отшельник: «всем пренебрегал он, все отдал искусству». Он воспитал свой талант на лучших образцах старинной живописи, посещая галереи Рима, созерцая произведения «великих мастеров», «божественного Рафаэля», и благодаря всему этому «вынес» «величавую идею создания, могучую красоту мысли, высокую прелесть небесной кисти». Противопоставляя его «прекрасное, как невеста», высокое произведение искусства ремесленной бойкости Чарткова, улавливающего лишь внешнее сходство с оригиналом, не умея раскрыть внутренней его сущности, Гоголь высказывает здесь глубокую мысль о различии между «художником-создателем» и «копиистом»: «И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданьем и простой копией с природы».

Попытки Чарткова вновь отдаться творчеству, вернуться к искусству от «безжизненных модных картин», которые он писал, завершились неудачей: поруганное искусство мстило за себя, «кисть невольно обращалась к затверженным формам». Чартковым «овладела ужасная зависть, зависть до бешенства», — он скупает и варварски уничтожает все талантливые, подлинные произведения искусства. «Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин, — замечает Гоголь. — Кроме ядовитого слова и вечного порицанья, ничего не произносили его уста». Гоголь решает здесь не только вопрос о судьбе искусства и художника в современном обществе, но и развенчивает индивидуализм, тот дух отрицания и разрушения, который несет развитие капиталистических отношений. Картиной гибели безумного Чарткова среди уничтоженных им шедевров искусства кончается первая часть повести.

Повесть «Портрет» во многом связана с конкретными явлениями художественной и художнической жизни 30-х годов. В годы создания повести Гоголь усиленно интересовался живописью, знакомился с жизнью художников, посещал художественные выставки. Свои взгляды

на живопись он изложил в статье о картине К. Брюллова «Последний день Помпеи», привезенной в Петербург в июле 1834 года и вызвавшей широкий отклик. Несомненно, что живопись Карла Брюллова, находившегося тогда в зените своего творческого расцвета, во многом способствовала определению того идеала художника, который противопоставлен ремесленничеству Черткова. В статье о картине Брюллова, писавшейся одновременно с первой редакцией «Портрета», высказаны Гоголем мысли об искусстве, во многом соответствующие эстетической концепции повести. В своей статье он резко осуждает то стремление к внешнему «эффекту», которое, по его словам, стало свойством современного искусства: «... эффект сделался целию и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что XIX век есть век эффектов. Всякий, от первого до последнего, торопится произвесть эффект, начиная от поэта до кондитера...», так как «толпа без рассуждения кидается на блестящее». Художник Чартков и поддался этому соблазну внешнего эффекта, угождению вкусам светской «толпы».

Чартков чужд «гению всемирному», который должен преодолеть внешнюю «эффектность» и «раздробленность», создав «полное, всемирное создание», каким для Гоголя является картина Брюллова «Последний день Помпеи»: «В ней все заключилось... Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою». Достоинство картины Брюллова он видит в том, что «у Брюллова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы... Нет ни одной фигуры у него, которая бы не дышала красотою, где бы человек не был прекрасен». Картина Брюллова наносила удар той «модной» живописи, тому стремлению к внешнему эффекту, на путь которой стал у Гоголя Чартков. Следует отметить, однако, существенное различие между описанием картины молодого художника в первой и во второй редакции повести. В первой редакции она во многом перекликается с тем впечатлением, которое произвела на самого Гоголя картина Брюллова: «Оно было просто, невинно, божественно, как талант, как гений. Изумительно прекрасные фигуры группировались непринужденно, свободно, не касаясь полотна...»

Во второй редакции «Портрета», писавшейся в пору сближения Гоголя с Александром Ивановым, отразилось то впечатление, которое испытал Гоголь от картины Иванова «Явление мессии». Гоголь наделяет художника чертами, напоминающими А. Иванова: «Ему не было до того дела, толковали ли о его характере, о его неумении обращаться с людьми, о несоблюдении светских приличий... Всем пренебрегал он, все отдал искусству. Неутомимо посещал галереи, по целым часам застаивался перед произведениями великих мастеров, ловя и преследуя

чудную кисть...» Эта характеристика во многом совпадает с характеристикой Александра Иванова в статье «Исторический живописец Иванов» (1846). Иванов, по словам Гоголя, «не только не ищет... житейских выгод, но даже просто ничего не ищет, потому что давно умер для всего в мире, кроме своей работы». Его жизнь — урок, пример «самоотвержения и беспримерной любви к искусству».

Не следует преувеличивать, однако, этого сходства, сводить все дело к тому, что от Брюллова Гоголь якобы «ушел» к Иванову.[187] Брюллов и Иванов являлись для Гоголя лишь примером художника-творца. В образах «Портрета» Гоголь дал обобщенный облик художника, принципиальное решение проблемы о судьбах искусства в современную ему эпоху, а отнюдь не простые «кальки» с того или иного «прототипа».

Вторая часть повести имеет скорее характер философско-эстетического комментария к первой, развивая идеалистическую концепцию того «божественного», умиротворяющего искусства, которое нашло свое осуществление в картине молодого художника, так глубоко поразившей Чарткова. Резкое отличие второй части повести от первой отметил Белинский в своем отзыве о редакции «Портрета», помещенной в «Арабесках». Белинский решительно осудил фантастический элемент повести, заявив, что: «Портрет» есть неудачная попытка г. Гоголя в фантастическом роде». Однако и в редакции 1835 г. Белинский решительно отделил первую часть повести от второй: «Первой части этой повести невозможно читать без увлечения...», — писал он, выделяя в особенности «множество юмористических картин». Но «вторая ее часть решительно ничего не стоит; в ней совсем не видно г. Гоголя. Это явная приделка, в которой работал ум, а фантазия не принимала никакого участия».[188] Гоголь учел критику Белинского и при переделке своей повести в 1841 году ослабил в первой части элементы фантастики, придав большую естественность и мотивированность действию.[189] Он устраняет из нее почти все фантастические эпизоды. Художник приносит портрет к себе на квартиру, а не сам портрет таинственно появляется на стене. В первой редакции перемена, происшедшая в художнике после приобретения портрета, рассматривалась как воздействие мистической власти портрета. Во второй редакции выделены те черты характера Чарткова, которые придают естественность и психологическую мотивированность перемене, происшедшей с ним. Из второй части повести устранены все явно мистические и фантастические мотивы: ростовщик не является уже антихристом, приносящим бедствия в мир. Иначе рассказана и история живописца — отца художника, написавшего портрет ростовщика. Однако, несмотря на эту переработку, Гоголю не удалось во второй части достичь реалистического изображения, условность образов, риторичность и искусственность ее сохранились.

Это объясняется тем, что позиция Гоголя в вопросах искусства здесь во многом непоследовательна и ошибочна. Показав враждебность капиталистических отношений искусству, Гоголь, однако, подвергает их критике с идеалистических позиций. Художник, написавший портрет ростовщика, «согрешивший» натуралистическим изображением оригинала, спасается в монастыре, создает религиозные произведения, вкладывая в них идею отрешения от «земных» страстей: «Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства». В портрете ростовщика рукою художника «водило нечистое чувство», так как портрет написан был без любви художника к своему искусству, под воздействием чуждых подлинному творчеству соображений. Художник впоследствии сознается сыну, что «с отвращением писал его, я не чувствовал в то время никакой любви к своей работе. Насильно хотел покорить себя и, бездушно заглушив все, быть верным природе». Портрет ростовщика перестает быть произведением искусства, потому что он чрезмерно «верен натуре», готов «выскочить из полотна». Если в первой части повести художник Чартков осуждается за ремесленничество, за формалистически заученные приемы живописи, лишенные чувства, то художник во второй части «Портрета» осуждается за чрезмерно натуралистическое воспроизведение жизни, за отсутствие высокого идеала в его творчестве.

В «Портрете» Гоголь дает глубокую трактовку реализма, выступая против натуралистического копирования жизни: «Ведь это, однако же, натура, это живая натура: отчего же это странно-неприятное чувство?» — спрашивает Чартков, смотря на портрет ростовщика. «Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету, и не чувствуешь никакого низкого впечатления; напротив, кажется, как будто насладился, и после того спокойнее и ровнее все течет и движется вокруг тебя. И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкою, грязною, а, между прочим, он так же был верен природе. Но нет, нет в ней чего-то озаряющего. Все равно как вид в природе: как он ни великолепен, а все недостает чего-то, если нет на небе солнца». Не «низкая натура», не рабское копирование природы является, по мысли Гоголя, предметом искусства, а изображение, проникнутое высокой идеей, раскрывающей самую сущность явлений.

В «Портрете» Гоголь настаивает на проникновении произведения искусства идеей, на том, что художник должен не механически, рабски копировать действительность, а выразить идею, в ней заключенную, ее «внутреннюю мысль». И здесь Гоголь словами отца художника формулирует по существу реалистическое утверждение, развитое им впоследствии в рассуждении о задачах писателя в VII главе «Мертвых душ», о том, что для художника нет «низкого» и «высокого» в природе, что он должен уметь увидеть в самой обыденности жизни ее ведущее высокое начало: «Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном

художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души», — поучает сына художник.

Однако Гоголь не смог до конца разрешить вопрос о сущности творчества и искусства. Правильно указав на зависимость художника от общества, на необходимость наличия идеи в произведениях искусства, он самому искусству хотел приписать идеальную, «высшую» правду, не зависящую от жизни. При этом Гоголь ошибочно видел этот идеал в религиозном начале, приписывал искусству умиротворяющую роль, оправдывая тем самым уход от жизни, от социальной борьбы.

Если в первой части повести Гоголь резко и правдиво поставил вопрос о положении художника в буржуазно-дворянском обществе, то вторая часть «Портрета» свидетельствует о серьезных заблуждениях писателя, о воздействии на него идеалистической эстетики романтизма. Иррациональное понимание сущности искусства как выражения сверхчувственного мира развивалось вслед за Шеллингом и немецкими романтиками, русскими «любомудрами», являясь эстетической программой «Московского вестника», руководимого Шевыревым и Погодиным.[190] Поэт, по мнению «любомудров», воплощает «сверхземное в малом мире искусства», «представляет жизнь в истинном, лучшем ее виде, мирит с нею», «убеждает, что противоречия мирские» — «оптический обман, происходящий от нашей низкой точки зрения». Эстетика реакционного романтизма «любомудров» (а в дальнейшем славянофилов) уводила искусство в область иррационального, отстаивала в то же время идею «примирения», перенесения острых конфликтов действительности в сферу абстрактно-этических и религиозных представлений. Шевырев в своей статье о Гете призывал к «преображению красоты», к «очищению ее от чувственного элемента», приглашая поэта «огласить песнью не землю, а небо».[191]

Из этой идеи «примирения», отождествления искусства с религией возникала порочная, идеалистическая концепция искусства, развиваемая во второй части повести, — утверждение идеала художника, который «веровал простой, благочестивою верою предков» и в своем искусстве обращался к религиозным темам: «И внутреннее чувство и собственное убеждение обратили кисть его к христианским предметам, высшей и последней ступени высокого».

Во второй части «Портрета» автор не только не решил проблемы искусства в «современном духе», но и отступил от реалистического изображения жизни, — говоря словами Белинского, отошел от «почвы ежедневной действительности». Фантастика здесь утрачивает ту сатирическую роль, которая делает ее острым оружием разоблачения

действительности, приобретает мистический характер, придает всему повествованию абстрактно-символический смысл. Поэтому образ живописца, нарисовавшего портрет ростовщика (а в первой редакции антихриста), бледен, лишен жизненных красок. Самый сюжет повести с таинственными исчезновениями и появлениями портрета, роковыми несчастьями в судьбе людей, с ним соприкасающихся, становится условным, безжизненным, во вкусе фантастически страшных повествований «готического» романа.

В «Портрете» явственно выступают два плана — реалистический, раскрывающий правдиво судьбу бедняка художника, продавшего свой талант светской толпе, и аллегорический, иррациональный план, связанный с фантастической историей портрета. То обстоятельство, что оба эти плана не сливаются, а существуют каждый сам по себе, свидетельствует об искусственности построения, о нарушении писателем принципов реализма.

Идейные противоречия повести сказались и в характере самой критики Гоголем буржуазно-капиталистических отношений. В своем отрицании «века с физиономией банкира» писатель противопоставлял капиталистическим отношениям — с их эгоизмом и угнетением личности, с их враждебностью к искусству — патриархальное прошлое. Решительно осуждая тлетворное влияние денежного мешка на искусство, превращение его в рыночный товар, Гоголь сочувственно говорит о тех временах, когда искусство развивалось в условиях меценатства, покровительства государей. Это тяготение к патриархальности, это обращение не к будущему, к нарождавшимся прогрессивным формам развития, а к прошлому, которое рисуется писателю в качестве панацеи от противоречий настоящего, и определило неудачу второй части «Портрета», предвещая те тенденции, которые в середине 40-х годов привели Гоголя к идейному и творческому кризису.

4

Разоблачение пошлости и эгоистической сущности современного общества, начатое изображением поручика Пирогова, продолжено в повести «Нос». Повесть названа Гоголем «необыкновенно-странным происшествием», однако фантастически-гротескный сюжет служит здесь лишь средством сатирического разоблачения действительности. Он является как бы фокусом, в котором комически преломлено все пошлое, гнусное, эгоистическое, что отличает дворянско-чиновничье общество. Самая форма сатирического гротеска, немотивированного нарушения привычных связей явлений обыденной жизни, особенно заостряет типичность изображенной действительности, уродливость и порочность общественных отношений, основанных на власти чина над человеком. Гротескно-фантастический сюжет повести умышленно

подчеркнут Гоголем. В первоначальной редакции трагикомическое исчезновение носа у майора Ковалева объяснялось как его сновидение («Впрочем, все это, что ни описано здесь, виделось майору во сне»). Но уже в редакции «Современника» Гоголь отбросил эту мотивировку, предпочитая гротескно заострить сюжет повести и тем самым резче разоблачить нелепость и безобразие всего общественного порядка.

Печатая в 1836 году в «Современнике» повесть Гоголя, Пушкин в своем примечании отметил ее «оригинальность» как одно из существенных качеств повести: «Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки, но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись. *Изд.*».[192] Эта пушкинская оценка «Носа» тем существеннее, что «друзья» Гоголя из реакционного лагеря решительно отвергли эту повесть. «Нос» первоначально был прислан писателем Погодину для помещения в «Московском наблюдателе», но московские «любомудры», стоявшие на позициях идеалистической эстетики, отказались его напечатать. Впоследствии Белинский подчеркивал, что этот «журнал отказался принять в себя повесть Гоголя «Нос» по причине ее пошлости и тривиальности».[193]

В повести «Нос» Гоголь направил свою сатиру на разоблачение пошлости, фальши, нравственной нечистоплотности чиновничьего мирка, создав образ глубокого обобщающего значения — майора Ковалева. Уже Белинский отметил эту полноту типического содержания образа: «… он есть не майор Ковалев, а *майоры Ковалевы*, так что после знакомства с ним, хотя бы вы зараз встретили целую сотню Ковалевых, — тотчас узнаете их, отличите среди тысячей».[194] Однако эта типичность достигнута не изображением массовидности майора Ковалева, а, наоборот, подчеркнута заострением гротескно-фантастического «необычайного происшествия».

В «Носе» Гоголь с необычайной силой и злостью изобразил «пошлость пошлого человека», с особенной полнотой раскрыв то свойство своего таланта, которое уже сказалось в «Повести о том, как поссорился…» и в «Невском проспекте». Это свойство исчерпывающе определил Пушкин, сказав, что «еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем». Эти слова Пушкина, приведенные Гоголем в «Авторской исповеди», с наибольшей полнотой определяют значение «Носа», и в частности образа майора Ковалева. С тем именно, чтобы «крупно», «в глаза всем» показать «мелочь», пошлость во всех ее проявлениях, Гоголь и обратился к гротескному сюжету, позволившему с особенной остротой и типической силой разоблачить те

отвратительные черты хамства, бесстыдной наглости и тупого эгоизма, которые отличали представителей николаевской монархии.

Майор Ковалев является одним из тех праздных и наглых тунеядцев и карьеристов, фланирующих по Невскому проспекту, которых Гоголь уже называл в своей повести в числе тех, кто «показывает» на этой выставке человеческого тщеславия «греческий прекрасный нос» как основную (и единственную) достопримечательность своей личности. Подобно поручику Пирогову, а затем гениально полному гоголевскому образу — Хлестакову, Ковалев считает, что он призван лишь «срывать цветы удовольствия». Он герой времени — вернее, безвременья, — наглый и циничный искатель чинов и выгодной женитьбы, порождение бюрократических канцелярий, бессовестной лжи и мерзости всего режима и вместе с тем его опора.

Повесть о носе — это повесть об «электричестве чина», как скажет Гоголь в «Театральном разъезде» применительно к «Ревизору», созданному вслед за «Носом»: ведь «электричество чина», то есть незыблемость социальной и чиновничьей иерархии полицейско-крепостнического режима николаевской России, являлось основой ее государственной системы. Ведь самый нос майора Ковалева, ставши «чином», статским советником, генералом, приобретает неограниченный авторитет и власть, хотя по существу дела это лишь только нос, исчезнувший с лица майора Ковалева, тогда как сам майор, утратив свой респектабельный вид, который обязателен для внешней благопристойности, оказывается выбывшим из той иерархии чинов и званий, которая сулит и карьеру и выгодную женитьбу. «Майор» Ковалев — карьерист и выскочка: чина «коллежского асессора», или «майора», как он сам предпочитает именовать себя, переводя этот чин в офицерское звание, он достиг на Кавказе отнюдь не учеными занятиями, как это иронически подчеркивает Гоголь, а, несомненно, вымогательствами, взятками, прислуживанием начальству: «Ковалев был кавказский коллежский асессор. Он два года только еще состоял в сем звании и потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда майором».

Создавая портрет Ковалева, Гоголь подчеркивает в нем наглое самодовольство и тщеславие, выделяя такие черты наружности, которые особенно полно раскрывают его внутреннее ничтожество: «Майор Ковалев имел обыкновение каждый день прохаживаться по Невскому проспекту. Воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист и накрахмален. Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских поветовых землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у отправляющих разные полицейские обязанности и вообще у всех тех мужей, которые имеют полные,

румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой средине щеки и прямехонько доходят до носа».

Нос для Ковалева своего рода символ порядочности и благонамеренности. Потеря носа дает повод для неблаговидных подозрений о нравственных достоинствах Ковалева, тем более основательных, что майор отличался слабостью к женскому полу. Частный пристав, к которому обращается майор Ковалев за содействием, отчитывая его, заявляет, что «у порядочного человека не оторвут носа и что много есть на свете всяких майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам». Эти слова пристава особенно болезненно воспринимаются Ковалевым, который «мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию. Он даже полагал, что в театральных пьесах можно пропускать все, что относится к обер-офицерам, но на штаб-офицеров никак не должно нападать». В этой характеристике Гоголь зло высмеивает самые типические проявления николаевской реакции: власть чина и мундира, цензурные притеснения. В Ковалеве выражены типические черты преуспевающего подлеца, блюстителя бюрократического «порядка», который при благоприятном повороте фортуны, несомненно, станет одним из наиболее рьяных приспешников реакции.

Неоднократно указывалось на то обстоятельство, что в начале 30-х годов в журналах появлялся ряд переводных заметок и повестей, затрагивавших тему пропажи носа.[195] Однако все эти аналогии настолько не существенны и далеки от широкого сатирического замысла повести Гоголя, что никак не могут претендовать на какое-либо «влияние». Нелепые анекдоты и рассказы о пропажах и восстановлениях носов, доверчиво принимавшиеся современным читателем, служат для Гоголя материалом для пародии, средством обличения и разоблачения тупости и пошлости столичного общества. Выпады в повести против «Северной пчелы», в которой чиновник газетной экспедиции советует напечатать извещение о пропаже носа, комическая сцена беседы Ковалева с невозмутимым доктором, рекомендующим хранить нос в банке со спиртом и показывать любопытным «за порядочные деньги», похождения носа в столице — все это пародирует анекдотическую литературу о носах, рассчитанную на убогие интересы обывателей, рисует низкий духовный уровень столичного общества.

В сатире Гоголя все реально, сохранены жизненные пропорции и детали, благодаря чему фантастика, гротеск приобретают разоблачительно-сатирический характер. Здесь нет ничего общего с Гофманом, для которого фантастика является отрицанием реальности,

утверждением «двупланности» мира, его мистической «призрачности». Путем гоголевского сатирического гротеска пойдет позднее Салтыков-Щедрин, широко применяя гиперболический образ и гротескную фантастику в «Истории одного города». Уже в самом сюжете скрыт глубокий смысл, дана сатирически обобщенная и острая пародия, разоблачающая общественные отношения, реакционно-бюрократический «порядок» николаевской монархии. Нос приобретает самостоятельное существование и обличие действительного статского советника, и майор Ковалев должен с почтением и трепетом выслушивать от него выговор. В этой смешной нелепице остро вышучивается порочность общественных отношений, основанных на раболепном отношении к чину. Нос уже не часть лица майора Ковалева, а важный «чин», статский советник, в шляпе с плюмажем, разъезжающий в собственной карете!

Комическое разоблачение пошлой действительности достигает в повести необычайной остроты. Невероятность «происшествия», случившегося с носом майора Ковалева, нарушает весь привычный уклад, всю стройность законного порядка вещей, создавая тем самым основу для ряда комических положений, раскрывающих все лицемерие и антигуманную сущность господствующего режима, общепринятых правил и отношений.

В своем исследовании о комическом А. Бергсон отмечал, что комическое — это «тело, берущее перевес над душой», «форма, стремящаяся господствовать над содержанием». Бергсон приходит к выводу, что «мы смеемся всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи».[196] В «Носе» Гоголь превращает «вещь» в человека, придает носу черты «значительного лица». Но этим самым он не только гиперболически заостряет реальные пропорции, но и придает «вещи» свойства человека, что и создает комическое впечатление. Как указывает А. Л. Слонимский в работе «Техника комического у Гоголя»: «Всякий комизм, если он проявляется в виде целого комического хода (т. е. в повествовательных и театральных произведениях), связан с упрощением мотивировки, с некоторым произволом в сцеплении событий, — то есть с искажением нормальных восприятий».[197] В «Носе» алогизм событий, цепь фантастических случайностей, казалось бы, далеко выходят за пределы «нормального восприятия». Но именно этот алогизм, эксцентричность событий и определяют смещение привычных представлений о стабильности действительности, стабильности того порядка, который враждебен человеку.

В «Носе» Гоголь во многом развивает те принципы сатирического гротеска, которые были осуществлены Пушкиным в «Гробовщике». Фантастика сюжета в обоих случаях способствует заострению сатирического изображения реальной действительности. Ирония

автора, его насмешка над кичливостью и тщеславием «хозяев жизни» становится особенно выпуклой, переходит в острую сатиру, когда «герои» его предстают не в своем обыденном состоянии, не в бытовой повседневной привычности и внешней «порядочности» их поведения и поступков, а в гротескно-сатирическом превращении. Похождения майора Ковалева, столь неожиданно лишившегося носа, не просто цепь комических эпизодов и приключений, они дают возможность показать острые сатирические зарисовки столичного общества. Казанский собор, квартира частного пристава, газетная контора — все это весьма реальные картины того общества, которое в таком гротескно-сатирическом аспекте показано Гоголем. Острота гоголевской сатиры привела в негодование царскую цензуру, запретившую наиболее резкие обличительные места и вынудившую Гоголя перенести в печатном тексте место встречи Ковалева с его носом из Казанского собора в гостиный двор. К числу таких запрещенных мест принадлежит и саркастически-ядовитое изображение взяточничества полицейских «чинов». Здесь, как и всюду, Гоголь, казалось бы, в отдельном, бытовом случае обнажает социальную типичность явления — в самой обыденности, повседневности изображаемого им раскрывается гнилость и мерзость всего строя с его взяточниками-полицейскими и подлецами из числа «значительных особ». Перед нами проходит галерея царских чиновников, полицейских и прочих представителей николаевской монархии, втянутых в историю с носом майора Ковалева. Великолепна сцена посещения майором Ковалевым частного пристава, «чрезвычайного охотника до сахару», вся передняя которого «была установлена сахарными головами, которые нанесли ему из дружбы купцы»: «Частный был большой поощритель всех искусств и мануфактурностей; но государственную ассигнацию предпочитал всему. «Это вещь, — обыкновенно говорил он, — уж нет ничего лучше этой вещи: есть не просит, места займет не много, в кармане всегда поместится, уронишь — не расшибется».

Типичность социально значимой детали, остро и ярко передающей существенные стороны действительности, сказалась и в сцене в газетной экспедиции, где в самом перечне даваемых объявлений сквозит сатирическая тенденция, негодующее обличение дворянского крепостнического общества. В принесенных в экспедицию объявлениях в ряду других значится и продажа «малоподержанной коляски», и объявление о том, что отпускалась в услужение «дворовая девка девятнадцати лет, упражнявшаяся в прачешном деле, годная и для других работ». В первоначальной редакции обличительный смысл этого объявления подчеркнут еще резче: «Там отдавалась здоровая девка девятнадцати лет, упражнявшаяся в прачешном деле, годная и для других работ в доме, у которой уже несколько зубов недоставало во рту». Недостача зубов, несомненно, объяснялась соответствующим обращением владельцев этой «здоровой девки», продаваемой точно так

же, как и «молодая горячая лошадь в серых яблоках, семнадцати лет от роду».

Благополучное завершение истории с носом Ковалева, принесенным в тряпочке квартальным и в конце концов водворившимся на прежнее место, лишь усиливает сатирический эффект повести. Неизменный «порядок» вещей восстанавливается — торжествует благонамеренная пошлость и показное «благолепие». Такова «мораль» повести. Майор Ковалев, заполучив обратно свой нос и обретя свою прежнюю самоуверенность, несомненно, добьется и выгодного места и женитьбы на кругленьком капитальце, заведет новые интрижки и пойдет в гору, как и положено таким самодовольным, «преданным» престолу чиновникам.

5

В «Записках сумасшедшего» представлена трагическая судьба «маленького человека», духовно искалеченного несправедливостью общественных отношений. Герой повести, малозначительный чиновник Поприщин, отнюдь не преуспевающий карьерист вроде поручика Пирогова или майора Ковалева. Однако он и не романтический мечтатель, как художник Пискарев. Поприщин и продукт и жертва канцелярий, бюрократического аппарата, перемалывающего и духовно уродующего людей. Гоголь по-своему раскрывает здесь тему «маленького человека», тему социальной несправедливости, поставленную впервые Пушкиным в «Станционном смотрителе» и продолженную впоследствии самим Гоголем в его «Шинели».

Беспрерывная цепь унижений, бедность, сознание своего ничтожества и бессилия изменить свое положение сламывают Поприщина, доводят его до сумасшествия. Однако Гоголя интересует здесь не история болезни, — хотя она и описана им с исключительной точностью. Для него важен социальный смысл образа Поприщина — бедняка неудачника, жертвы несправедливого общественного строя. Поприщин стоит на самой низшей ступени бюрократической лестницы — он «титулярный советник», фактически жалкий писец, которого держат в департаменте для очинки перьев и прочих незначительных услуг. Начальство презрительно понукает и пренебрегает им. «Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? — говорит ему начальник отделения. — Ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душой. Взгляни хоть в зеркало на свое лицо, куды тебе думать о том!» Для директорской дочери Поприщин смешной урод, которого «папа всегда посылает вместо слуги». Но у Поприщина в глубине души живет сознание своего человеческого достоинства, зреет протест, хотя уродливый и беспомощный, против своего положения. Поприщин не лишен известного честолюбия. Он гордится своим дворянством, хотя и захудалым, давно уже всеми забытым в его жалком положении мелкого

чиновника. Но именно мысль об этом дворянстве и мешает ему понять весь ужас своего положения. Если бы служебная карьера Поприщина сложилась более удачно, а сам он был бы более самоуверен и развязен, то из него мог бы выйти самовлюбленный пошляк наподобие поручика Пирогова. Поприщин в своем обычном состоянии, так же, как и Пирогов, читает «Северную пчелу», посещает театр, даже переписывает «хорошие стишки» чувствительного характера — «должно быть, Пушкина сочинения». Более того, в душе Поприщина рождается дерзкая мечта о любви к директорской дочери. Хотя его мечты смешны и убоги, но они заставляют Поприщина иначе, чем прежде, взглянуть на окружающее, пробуждают в нем смутное чувство протеста. Он не может примириться с тем, что им помыкает начальник отделения: «Что же ты себе забрал в голову, что, кроме тебя, уже нет вовсе порядочного человека? Дай-ко мне ручевский фрак, сшитый по моде, да повяжи я себе такой же, как ты, галстух — тебе тогда не стать мне и в подметки. Достатков нет — вот беда».

Постепенно это смутное недовольство приобретает все более и более резкий характер. Узнав о том, что дочь директора собирается выйти замуж за камер-юнкера, Поприщин с горечью заявляет: «Всё или камер-юнкер или генерал. Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою — срывает у тебя камер-юнкер или генерал». Поприщин приходит к еще смутному пониманию несправедливости социальных порядков, жестокого неравенства, при котором простой человек обречен на унижение и нищету. Однако он еще не способен на активный протест. Ведь протест Поприщина не идет дальше наивного представления о том, что он не хуже, чем камер-юнкер: «Что же из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинства, не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого, ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет. Я несколько раз уже хотел добраться, отчего происходят все эти разности». Так и не смог «добраться» Поприщин, «отчего происходят все эти разности». От сознания безвыходности своего положения Поприщин переходит к отчаянию и оканчивает сумасшествием. Мания величия, овладевшая им, становится своего рода утверждением ценности своей личности, подавляемой на протяжении многих лет.

Изображая Поприщина, Гоголь не нарушает жизненной правды. Поприщин плоть от плоти окружающего его чиновничьего общества, все его представления, все его сознание ограничены узкой сферой этой чиновничьей среды. Этот мир чиновнической иерархии кажется ему незыблемым. Он с возмущением узнает в газетах о том, что во Франции

и в Испании происходят события, нарушающие незыблемость установленного порядка.

Вместе с тем именно «сумасшедший» Поприщин смог увидеть в окружающем его обществе те черты лицемерия, несправедливости, карьеризма, которые из, казалось бы, случайных, разрозненных наблюдений постепенно вырастают в цельную картину. Сойдя с ума, Поприщин освобождается от привычных представлений, внушенных ему долгими годами чиновничьей лямки, он подмечает те стороны жизни, которые прежде ускользали от его внимания.

В своей повести Гоголь прибегнул к форме записок, дневниковых записей, которые ведутся от лица самого героя. Благодаря этому события и впечатления от окружающего показаны преломленными в восприятии Поприщина. Гоголь очень тонко и точно передает постепенное нарастание душевной болезни своего героя, все усиливающееся расстройство его сознания, смещение реальных представлений и ассоциаций. Записи Поприщина имеют преимущественно монологическую форму, передающую своеобразие его психологии и речи, в которой сочетается канцелярский жаргон с книжными формами речи, ориентированной на бойкий газетный «слог» «Северной пчелы». Эта сложная стилистическая амальгама позволяет передать и убожество канцелярской жизни, и комические ситуации, и трагическую смятенность его больной психики. Поприщин думает и изъясняется на вульгарном чиновничьем жаргоне, оттеняющем как социальный облик его самого, так и пошлость окружающего общества. О своем директоре он первоначально говорит в почтительно-униженном тоне. Рассказывая о кабинете директора, уставленном книгами, он замечает: «Я читал название некоторых: все ученость, такая ученость, что нашему брату и приступа нет: все или на французском, или на немецком. А посмотреть в лицо ему: фу, какая важность сияет в глазах!» Но тут же он сбивается на вульгарно-размашистый «слог» «Пчелки»: «Читал «Пчелку». Эка глупый народ французы! Ну чего хотят они? Взял бы, ей-богу, их всех да и перепорол розгами! Там же читал очень приятное изображение бала, описанное курским помещиком. Курские помещики хорошо пишут». При воспоминании о директорской дочке и ее надушенном носовом платке, поднятом им, он впадает в тон театрального, комически-напыщенного панегирика. «Платье на ней было белое, как лебедь: фу, какое пышное». Однако, рассказывая, как он кинулся поднять ее носовой платок, Поприщин не может удержаться от привычного для него вульгарно-чиновничьего жаргона. «Я кинулся со всех ног...», «поскользнулся на проклятом паркете», «чуть-чуть не расклеил носа». На общем фоне разговорного чиновничьего жаргона «красо́ты» «высокого» слога производят резко комический эффект. Даже самые чувствительные впечатления Поприщина выражены им тем же пошлым, убогим жаргоном мещанско-чиновничьего круга, который

передает ничтожество его духовного мирка. Мечтая поближе познакомиться с жизнью важных «господ», он хочет «рассмотреть» «все эти экивоки и придворные штуки, как они, что они делают в своем кругу».

Гоголь еще больше усиливает, заостряет сатирическую направленность повести, вводя в нее переписку собачек — Меджи и Фидели. Мотивированная расстроенным сознанием Поприщина, эта якобы обнаруженная им переписка раскрывает подноготную той чиновничьей сферы, в которой вращается сам Поприщин. Перенесение людских отношений и нравов в жизнь собак, смешение собачьего и человеческого восприятий действительности создают особенно острый сатирический аспект. В «светских» претензиях избалованной Меджи легко узнается пустая и тщеславная жизнь ее хозяйки и всей директорской семьи. Из этой воображаемой «переписки» Поприщин начинает понимать истинную сущность той высокой «сферы» бюрократических канцелярий и аристократических гостиных, к которым он привык относиться с благоговейным уважением.

В переписке Меджи начальник Поприщина, до того представлявшийся Поприщину ученым и умным государственным деятелем, предстает как мелкий и глупый честолюбец: «… очень странный человек. Он больше молчит. Говорит очень редко, но неделю назад беспрестанно говорил сам с собою: получу или не получу. Возьмет в одну руку бумажку, другую сложит пустую и говорит: получу или не получу? Один раз он обратился и ко мне с вопросом: как ты думаешь, Меджи? получу или не получу? Я ровно ничего не могла понять, понюхала его сапог и пошла прочь. Потом, ma chère, через неделю, папа́ пришел в большой радости. Все утро ходили к нему господа в мундирах и с чем-то поздравляли. За столом папа́ был так весел, как я еще никогда не видала, отпускал анекдоты, а после обеда поднял меня к своей шее и сказал: «А посмотри, Меджи, что это такое». Я увидела какую-то ленточку. Я нюхала ее, но решительно не нашла никакого аромата; наконец потихоньку лизнула: соленое немного». Это восприятие чиновно-аристократического мирка с точки зрения комнатной собачки смешно тем, что приравнивает ничтожную и пустую жизнь господствующего общества к «собачьим» понятиям Меджи. Жеманные, «светские» излияния Меджи как бы дублируют суждения ее хозяйки. Так, например, с аристократическим пренебрежением рассуждает Меджи об огромном доге, который «высунул свой язык, повесил огромные уши и глядит в окно — такой мужик!» Самый слог писем Меджи — едкая пародия на письма великосветских девиц, с «галантными» оборотами, сентиментально-чувствительными фразами и полной пустотой содержания: «Но неужели ты думаешь, ma chère, что сердце мое равнодушно ко всем исканиям, — ах, нет… Если бы ты видела одного

кавалера, перелезающего через забор соседнего дома, именем Трезора. Ах, ma chère, какая у него мордочка!»

Перед Поприщиным постепенно раскрывается пошлый и пустой мирок мелкого честолюбия, фальши, карьеризма, эгоистического бездушия, который представлялся ему ранее столь значительным и совершенным. Именно узнавая бездушие и пошлость окружающего его, утратив иллюзии добропорядочности этой сферы чина и богатства, Поприщин и сходит с ума. Потрясенный ничтожеством и эгоизмом этой «светской» среды, раскрывающейся перед ним во всей неприглядности и мелочности в переписке Меджи и Фидели (в сущности, являющейся плодом его собственных представлений), Поприщин с возмущением восклицает по адресу этого ничтожнейшего и пошлого мирка: «Тьфу, к черту!.. Экая дрянь!.. И как можно наполнять письма эдакими глупостями. Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи той, которая бы питала и услаждала мою душу; а вместо того эдакие пустяки…» В своем безумии Поприщин увидел, что директор, который был ранее в его глазах на недосягаемой высоте, на самом деле — «большой честолюбец», карьерист, высокомерно относящийся ко всем, кто ниже его по рангу.

Воображая себя испанским королем Фердинандом VIII, Поприщин злорадно представляет раболепное преклонение «всей канцелярской сволочи» перед его королевским титулом. В его, казалось бы, бессвязной болтовне дана верная и точная характеристика чиновничьего общества, продажного и алчного, стремящегося лишь к личной выгоде и обогащению: «А вот эти все, чиновные отцы их, вот эти все, что юлят во все стороны и лезут ко двору и говорят, что они патриоты, и то и се: аренды, аренды хотят эти патриоты! Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, христопродавцы!» Эта разоблачительная картина дополняется злой издевкой над современными политическими событиями на Западе. Ведь все рассуждения безумного Поприщина об испанских делах, даже то обстоятельство, что он объявил себя испанским королем Фердинандом VIII, имеют злободневный характер, задевают совершенно конкретные факты западноевропейской политической жизни. Поприщин следит за испанскими делами по «Северной пчеле». События в Испании, связанные с провозглашением королевой, после смерти Фердинанда VII, его малолетней дочери и возникшим движением карлистов, сторонников брата Фердинанда VII, Дон-Карлоса, претендовавшего на престол, дают обильную пищу для замечаний Поприщина.[198] Борьба за трон (имевшая характер дворцового переворота) наводила на мысль о случайности и зыбкости королевских прав.

События, происходящие в Испании, в больном воображении и истолковании их Поприщиным приобретают комически-пародийный

характер. Мания величия Поприщина, вообразившего себя испанским королем, служит поводом к пародийному изображению борьбы за престол в Испании. «Не может взойти донна на престол», — это заявление Поприщина повторяет аргументацию карлистов. Точно так же и заключительная фраза повести: «А у алжирского дея под самым носом шишка» — явилась откликом на события в Алжире, где незадолго перед этим французы добились низложения последнего алжирского дея. (В первоначальном тексте, видимо не пропущенном цензурой, читалось: «… у французского короля шишка под самым носом», что являлось еще более непочтительным намеком на свержение Карла X, вынужденного в результате июльской революции покинуть в 1831 году Францию.) На фоне всех этих политических событий бессвязные реплики Поприщина как бы отражают сумятицу, царившую в Европе, подчеркивают шаткость общепринятых представлений о незыблемости старого порядка.

В своем болезненном состоянии Поприщин, считая себя испанским королем, весьма свободно рассуждает и о царе. Эти рассуждения не смогли попасть в печатный текст, но они сохранились в черновой рукописи. При проезде государя Поприщин замечает, «что он не мог открыться тут же, при всех, потому что высокий собрат мой, верно бы, спросил, отчего испанский король до сих пор не представился ко двору». Для представления ко двору Поприщин намеревается сделать себе порфиру и изрезал ножницами сюртук, чтобы «дать всему сукну вид горностаевых хвостиков», то есть вид царской мантии. В этих атрибутах царской власти также затаен насмешливый намек на внешнюю парадность, пышность, которая может прикрывать внутреннюю пустоту ее носителя. Для сумасшедшего Поприщина «непонятна безрассудность королей»! В этом глубокая ирония над окружающей действительностью.

В образе Поприщина Гоголь раскрыл глубину человеческих страданий, вызываемых социальным неравенством, привлек внимание к судьбе маленького человека, напомнил о том, что он заслуживает лучшей участи. Гуманный призыв Гоголя был услышан и понят Белинским, писавшим в своем отзыве: «Возьмите «Записки сумасшедшего», этот уродливый гротеск, эту странную прихотливую грезу художника, эту добродушную насмешку над жизнию и человеком, жалкою жизнию, жалким человеком, эту карикатуру, в которой такая бездна поэзии, такая бездна философии, эту психическую *историю болезни*, изложенную в поэтической форме, удивительную по своей истине и глубокости, достойную кисти Шекспира: вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред и смешит и возбуждает сострадание».[199] Заключительные записи Поприщина проникнуты подлинным трагизмом. Смешное и мелкое в его характере отступает перед трагическим, перед человеческим страданием. Прежние горести Поприщина — результат оскорбленного самолюбия, бедности, одиночества. Теперь в

сумасшедшем доме Поприщин, узнавший в своем безумии цену фальши и тщеславия окружающего, испытывает мучительные страдания. Принимая окружающих за инквизиторов, он скорбно жалуется на те страдания, которые терпит: «Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя, и все кружится предо мною. Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света. Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего».

Трагическим призывом погибающего человека, затерянного в бездушном и эгоистическом мире, звучат последние слова Поприщина, обращенные к матери: «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! Ему нет места на свете! его гонят!..» В этих горьких словах звучит трагическая скорбь измученного, обездоленного человека, освобожденного силой страдания от всего мелкого, ничтожного, наносного, что было внушено влиянием среды, бедности, годами унижений. Перед нами уже не запуганный чиновник, не жалкий честолюбец и неудачник, а человек, который в своем безумии и страданиях увидел все ничтожество, низость и жестокость мира пироговых и ковалевых и стремится вырваться из сдавивших его оков. Передавая эту жалобу Поприщина, вступаясь за оскорбленное человеческое достоинство, Гоголь переходит к лирико-патетическому монологу, раскрывающему трагический смысл повести. Эта гуманная тема выражает стремление писателя показать подлинно человеческое, возвышенное начало в самом, казалось бы ничтожном и забитом, духовно изуродованном человеке.

6

Особое место среди повестей Гоголя занимает повесть «Коляска», написанная несколько позже цикла петербургских повестей и тематически с ним не связанная. В «Коляске», напечатанной в первой книжке пушкинского «Современника» 1836 года, Гоголь обращается к описанию русской провинции, дает сочные и яркие зарисовки помещичьего и провинциального быта, во многом близкие к первой части уже писавшихся тогда «Мертвых душ». Острое сатирическое разоблачение паразитизма дворянского общества предвещает соответствующие мотивы и образы гоголевской эпопеи. «Коляску» высоко оценил Пушкин. Предполагая первоначально поместить ее в неосуществившемся альманахе, Пушкин писал Плетневу: «Спасибо, великое спасибо Гоголю за его «Коляску», в ней альманах далеко может уехать...»[200] Откликнулся на появление «Коляски» и Белинский, определив ее как «мастерскую шутку», в которой «выразилось все умение г. Гоголя схватывать эти резкие черты общества и уловлять эти оттенки, которые всякий видит каждую минуту около себя и которые доступны только для одного г. Гоголя».[201]

Герой повести, помещик Чертокуцкий, принадлежит к типу поручиков пироговых. Это пустой и тщеславный хлыщ, в котором намечаются уже черты наглости и бахвальства Ноздрева. Гоголь с обычной для него удивительной точностью рисует грязноватую биографию этого «изрядного помещика». В прошлом кавалерийский офицер и искатель выгодных невест, он вынужден был выйти в отставку из-за одной «неприятной истории»: «то ли он дал кому оплеуху, то ли ему дали» ее. «Впрочем, — добавляет Гоголь, — он этим ничуть не уронил своего весу: носил фрак с высокой талией на манер военного мундира, на ногах шпоры и под носом усы...» Чертокуцкий не потерял апломба и, удачно женившись, стал «одним из главных аристократов» в уезде, метя в предводители дворянства. Тщеславие, легкомыслие, мотовство, лживость, моральное ничтожество этого провинциального «аристократа» Гоголь высмеивает с той беспощадной иронией, которой проникнуто все повествование: «Вообще вел себя по-барски, как выражаются в уездах и губерниях, женился на довольно хорошенькой, взял за нею 200 душ приданого и несколько тысяч капиталу. Капитал был тотчас употреблен на шестерку действительно отличных лошадей, вызолоченные замки к дверям, ручную обезьяну для дома и француза-дворецкого. Двести же душ вместе с двумя стами его собственных были заложены в ломбард для каких-то коммерческих оборотов. Словом, он был помещик как следует...»

В «Коляске» нет ни романтической контрастности «Невского проспекта», ни гротескного стиля и гиперболичности «Носа». Острота психологических характеристик возникает из «саморазоблачения» ее героев. Автор, в отличие от других повестей Гоголя, нигде не обнаруживает себя, создавая эпически-точную и правдивую картину провинциальной жизни, в которой пунктиром, намеками выступает ее подлинное ничтожное содержание. В авторском повествовании все время происходит своего рода колебание тембра голоса рассказчика: за каждым якобы панегирическим заявлением следуют второстепенные подробности, делающие смешными эти восторженные декларации, показывающие их истинную цену, подлинную сущность вещей. Начиная в эпических тонах описание «большого обеда» у генерала, всполошившего все «общество» города, автор говорит об «огромном» «заготовлении» к нему, рисуя эти «заготовления» эпическими, баснословными подробностями, каждая из которых смешна и сатирически разоблачает провинциальный уклад. Оказывается, что «стук поварских ножей на генеральской кухне был слышен еще близ городской заставы», «весь рынок был забран совершенно», что подчеркнуто такой подробностью: «так что судья с своею дьяконицею должен был есть одни только лепешки из гречневой муки да крахмальный кисель». Комизм этой детали еще более усилен приведенным выше беглым упоминанием, при перечислении достопримечательностей городка, о «судье, жившем в одном доме с

какою-то дьяконицею». Эта лукавая ирония автора в описании незначительных подробностей провинциальной жизни проходит через всю повесть и создает тот иронический аспект, который, не будучи выражен прямо, переключает, однако, весь панегирический тон рассказа в сатирическое разоблачение.

Анекдотическое происшествие с коляской, определяющее сюжет повести, раскрывает до конца и глупое фанфаронство и мелкую, подловатую натуру этого тунеядца-помещика, наглеца и лгунишки. В «Коляске» Гоголем показана провинция, умирающий от скуки уездный городишка, с его тусклой, однообразной жизнью. И здесь Гоголь самими деталями подчеркивает и развенчивает тот бюрократический «порядок», тот мертвый застой, который царит в городке. Одним только штрихом — описанием центральной рыночной площади, которая «имеет несколько печальный вид» с ее нелепо построенными домами, — Гоголь раскрывает косность и убожество провинциального быта. Даже такая, казалось бы второстепенная, деталь, как «модный дощатый забор», «выкрашенный серою краской под цвет грязи», который «на образец другим строениям воздвиг городничий во время своей молодости, когда не имел еще обыкновения спать тотчас после обеда и пить на ночь какой-то декокт, заправленный сухим крыжовником», — дает наглядное представление и о порядках, царящих в городе, и о «деятельности» городничего.

С едкой иронией, замаскированной «летописной» объективностью повествовательной манеры, изображает Гоголь и оживление, охватившее этот ленивый городок, когда в нем появился кавалерийский полк: «Улицы запестрели, оживились — словом, приняли совершенно другой вид... Деревянный плетень между домами весь был усеян висевшими на солнце солдатскими фуражками; серая шинель торчала непременно где-нибудь на воротах; в переулках попадались солдаты с такими жесткими усами, как сапожные щетки. Усы эти были видны во всех местах. Соберутся ли на рынке с ковшиками мещанки, из-за плеч их, верно, выглядывают усы. На лобном месте солдат с усами уж, верно, мылил бороду какому-нибудь деревенскому пентюху, который только покряхтывал, выпуча глаза вверх». Этот идиотизм провинциальной жизни, ее праздность и пустоту Гоголь раскрывает с удивительной точностью и конкретностью деталей, подобно живописцу нанося на полотно все мельчайшие ее подробности. Меткую, уничтожающую характеристику дает Гоголь и военной среде, офицерству, которое проводило время в бесплодной праздности, карточной игре в «банчишку» и обжорстве. Но бытовая живопись Гоголя здесь не приобретает того гротескно-гиперболического характера, как в петербургских повестях. Здесь чувствуется большая сдержанность, богатство оттенков, тончайший яд иронии. Таков, например, генерал, который примечателен только тем, что говорит «довольно густым,

значительным басом». И здесь Гоголь подчеркивает его пренебрежительное отношение к низшим чинам одной лишь деталью, речевым нюансом: генерал имел обыкновение переспрашивать, если кто-либо из офицеров к нему обращался. «Что? — сказал генерал, имевший обыкновение всегда произносить эту вопросительную частицу, когда говорил с обер-офицерами».

Показывает Гоголь и хорошенькую, но пустенькую молодую супругу Чертокуцкого, просиживающую по два часа перед зеркалом. Высмеивая игриво-пошловатые отношения между супругами, он приводит их сюсюкающие прозвища: «пуль-пультик», «моньмуня», «душенька». Глупенькая жена Чертокуцкого не видит ни его ничтожества, ни расстройства своего состояния, в которое запустил лапу ее бесцеремонный муженек: она полностью покорена его военной выправкой и усами. Гоголь со злой иронией рисует их праздный усадебный быт. В первоначальной редакции дана была и такая яркая деталь (исключенная из цензурных опасений), как «толстый дворецкий-француз», который «объелся, как порядочная бочка, и шел, покачиваясь, через двор с ключами приказать крепостным свиньям подавать барам обедать». Этот точный штрих словно завершает картину «аристократических» порядков в доме Чертокуцких, откармливающих из тщеславия дворецкого-француза, нагло распоряжающегося крепостными.

В основе сюжета «Коляски» лежит анекдот, стремительно, как пружина, развивающий действие повести. Этот анекдот превращен в новеллу, с удивительной точностью и экономией раскрывающую типичность характеров героев и пустоту самой провинциальной жизни.

Застигнутый врасплох нагрянувшими гостями, Чертокуцкий трусливо прячется в коляску. Его случайно в ней обнаруживают, и наглый хвастун и трус показан в своем истинном обличии. Таков комически-неожиданный мастерский финал рассказа. Гоголь умеет показать своего героя так, что читатель видит за отдельным эпизодом как бы всю его жизнь. Чертокуцкий, несомненно, легко оправится от конфуза, как оправился он от оплеухи, и будет столь же лихо разъезжать по ярмаркам и балам, как и до этого позорного для него эпизода, пока окончательно не разорит имения своей жены.

«Коляска» — мастерской юмористический очерк, — писал Белинский, — в котором больше поэтической жизни и истины, чем во многих пудах романов других наших романистов…»[202] Мастерство Гоголя-новеллиста достигает здесь того высокого совершенства, которое позволило ему несколькими точными, запоминающимися штрихами создать типический образ наглого и ничтожного провинциального «деятеля», любителя светских удовольствий, прожигателя жизни, пытающегося пустить всем пыль в глаза своими претензиями на аристократизм.

Художественная завершенность повести, самое мастерство ее сюжетного построения предвещают чеховскую манеру. Недаром Чехов так высоко оценил эту повесть, сказав о ней: «… как непосредствен, как силен Гоголь и какой он художник! Одна его «Коляска» стоит двести тысяч рублей. Сплошной восторг и больше ничего».[203] Сюжетная острота ситуаций, неожиданная развязка повести, ее комический эффект сочетаются у Гоголя с точной и меткой бытовой живописью, с детальным изображением среды, вырастающим в широко обобщенную социальную картину. Каждый характер, каждый образ при всей скупости своей характеристики выписан с необычайной тщательностью и полнотой — он живет, он раскрывает до конца этих ничтожных и мелкотравчатых представителей помещичьего класса во всей их душевной нищете и пошлости, во всем эгоистическом самодовольстве.

7

«Шинель» завершена была Гоголем в 1839–1841 годах, то есть значительно позже всего цикла петербургских повестей,[204] в период окончания работы над первым томом «Мертвых душ». Во многом эта повесть Гоголя продолжает тему, поставленную в «Записках сумасшедшего», но решает ее с большей полнотой и иными художественными средствами. В «Шинели» Гоголь раскрыл основное противоречие тогдашнего общества: бюрократических верхов, пользовавшихся безграничной властью, и «низов» — мелких, бесправных тружеников, угнетаемых и оглупляемых безжалостным, бесчеловечным режимом. Типическим выражением этих двух социальных сфер являются образы мелкого чиновника Акакия Акакиевича и «значительного лица», выступающего как воплощение николаевской бюрократии.

«Третьего дня я перечитал «Шинель», — писал в 1857 году И. С. Тургеневу Герцен. — Это колоссальное произведение».[205] Слова Герцена прекрасно выражают значение этой повести Гоголя для современников — как своего рода манифест демократического гуманизма. Социальная направленность, протестующий пафос повести с ее резким обличением господствующих верхов и горячей защитой бедняка, бесправного и забитого труженика, явились своего рода программой для писателей реалистического направления 40-х годов. «Шинель» создавалась Гоголем в обстановке начинавшегося подъема передовой общественной мысли, ознаменованного горячей проповедью Белинского, выступавшего в защиту прав человека. Социальные сдвиги, происходившие в современном обществе, появление «разночинца», людей простого звания, не могло пройти незаметным в литературе.

Уже «Станционный смотритель» Пушкина знаменовал сочувственное обращение к судьбе «маленького человека», ставил важную и социально-острую тему. «Невский проспект» и «Записки

сумасшедшего» продолжили и углубили эту тему, приковали всеобщее внимание к облику «маленького человека». В «Шинели» Гоголь выступил как борец за попранное человеческое достоинство, как писатель-гуманист — в защиту тех угнетаемых и эксплуатируемых тружеников, которых безжалостно калечил и духовно уродовал бюрократический строй.

В самом начале повести Гоголь подчеркивает социальную типичность своего героя: «В одном департаменте служил один чиновник». Типичность Акакия Акакиевича Гоголь видит не только в его заурядности, но и в той приниженности, которая показана как результат социальных отношений. Духовная приниженность Акакия Акакиевича Башмачкина, этого «вечного титулярного советника», подчеркнута и самой его внешностью: «... чиновник нельзя сказать, чтобы очень замечательный, — низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется, геморроидальным... Что ж делать! виноват петербургский климат. Что касается до чина (ибо у нас прежде всего нужно объявить чин), то он был то, что называют вечный титулярный советник, над которым, как известно, натрунились и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться. Фамилия чиновника была Башмачкин». Давая эту характеристику своему герою, Гоголь полемизирует здесь с изображением чиновника, которое характерно было для ряда писателей-современников. В литературе 30-х годов образ чиновника-разночинца занимал заметное место. Герои из среды мелких чиновников появляются в повестях: Е. Гребенки «Лука Прохорович», В. Соллогуба «История двух калош», Н. Павлова «Демон» и др. Для большинства из них толчком к теме о бедном чиновнике явились гоголевские «Записки сумасшедшего». В этих повестях незадачливая жизнь «маленького человека» описывалась отрицательно насмешливо, выражая пренебрежительное, ироническое отношение авторов этих повестей к своим мелкотравчатым героям.

В «Шинели» Гоголь решительно противопоставил этим поверхностным произведениям о «бедном чиновнике» правдивое изображение своего героя как жертвы несправедливой социальной действительности. Он увидел в судьбе Акакия Акакиевича горькую и трагическую участь, типичную для бедняка труженика в бюрократическом государстве. Для Гоголя — автора «Шинели» — учителем был Пушкин. В своем «Станционном смотрителе» Пушкин создал впервые в русской литературе образ «маленького человека», жертвы эгоистического светского общества. Смотритель Вырин, чиновник четырнадцатого класса в бюрократической табели о рангах, был оскорблен и обездолен аристократом и богачом. Акакий Акакиевич лишен даже того простого

счастья, тех привязанностей, которые были у Вырина. Если у Вырина сохранилось сознание своего человеческого достоинства, то Акакий Акакиевич — последняя ступень униженности.

В «Шинели» — трагическое и комическое взаимно дополняют друг друга. История Акакия Акакиевича рассказана со многими смешными подробностями, комическими ситуациями. Автор-рассказчик, при всем своем сочувствии к бедняку чиновнику, прекрасно видит умственную ограниченность своего героя и посмеивается над нею. Но этот комизм еще острее подчеркивает внутреннюю трагичность образа. Отношение Гоголя к Акакию Акакиевичу во многом близко к тому сожалению об унижении человеческого начала обстоятельствами жизни, с каким он показал Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну. Понимая всю ничтожность Башмачкина, он скорбит об унижении и подавлении в нем человека, тех задатков, которые в иных условиях могли бы развиться. Смысл повести именно в том, что Гоголь показывает пробуждение человеческого достоинства, протеста против своего бесправного положения в самом приниженном и духовно искалеченном человеке.

Акакий Акакиевич обижен уже с самого рождения — даже выбор имени словно свидетельствует о его будущем жалкого неудачника: «Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник». Гоголь подчеркивает не только ничтожное положение Акакия Акакиевича на низших ступенях чиновной иерархии, но и его обиженность судьбой, его жалкий человеческий облик бесправного существа, жертвы несправедливости социальных отношений. За все время своего пребывания в департаменте Акакий Акакиевич ничуть не подвинулся на служебном поприще, не привлек к себе ничьего внимания: «В департаменте не оказывалось к нему никакого уважения. Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха. Начальники поступали с ним как-то холодно-деспотически». Таким образом, изображение горькой доли бедняка Башмачкина является в то же время прямым осуждением бездушия и эгоизма окружавшего его общества. Гоголь показывает, как ограничен и жалок был тот мирок, в котором жил Акакий Акакиевич, довольствовавшийся убогим обедом, поношенным вицмундиром, уже не зеленого, а «какого-то рыжевато-мутного цвета»[206] и разлезающейся от ветхости шинелью, прозванной сослуживцами «капотом».

Однако и у Акакия Акакиевича была своя «поэзия жизни», свое представление о «прекрасном». Но эта «поэзия» имела столь же ничтожный и жалкий характер, как и вся его жизнь. В переписывание бумаг ему «виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир». Среди букв у него были свои «фавориты», он даже дома снимал копии бумаг с особенно важным адресом. На протяжении всей повести Гоголь

стремится показать, что, вопреки жалкой наружности, бедной впечатлениями и разумными интересами жизни, в этом забитом и ничтожном существе все-таки еще сохранилось человеческое начало. В самой действительности, подчеркивает Гоголь, в несправедливости общественного устройства, предоставившего все блага жизни узкому, привилегированному кругу и отнявшего их у огромного большинства, вынужденного влачить самое жалкое существование, — заложена трагедия башмачкиных.

Робости и смирению Акакия Акакиевича противопоставлен жестокий эгоизм и бессердечие окружающих. Акакий Акакиевич является объектом шуток сослуживцев-чиновников, которые, «сколько хватало канцелярского остроумия», издевались над ним, рассказывали истории про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, спрашивая, когда будет их свадьба, сыпали ему на голову бумажки. Лишь когда эти шутки мешали ему заниматься делом, Акакий Акакиевич произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете». Гоголь прерывает здесь свое насмешливое повествование патетическим отступлением, гражданским монологом в защиту человечности и справедливости. Упоминая об одном из сослуживцев Акакия Акакиевича — «молодом человеке», который проникся жалостью к нему, Гоголь говорит: «И долго потом среди самых веселых минут представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: «оставьте меня, зачем вы меня обижаете», — и в этих проникающих словах звенели другие слова: «я брат твой». И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и — боже! — даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...» Это непосредственное вмешательство автора, самая фраза «я брат твой» — являются своего рода идейным ключом к повести, выражая ее гуманную, демократическую тенденцию. Утверждение права на равное место в жизни даже самого незначительного человека, стоящего на низшей ступени социальной иерархии, являлось знаменем демократической общественности. Возлагая ответственность на высшие, привилегированные круги современного общества, Гоголь в «Шинели» выступил на защиту обездоленного и униженного человека, призывал к социальной справедливости. «Свирепой грубости», прикрытой «светскостью», лицемерному «благородству», за которым скрывается «бесчеловечье», Гоголь противопоставил жалкого бедняка, существо, в котором человеческое начало оказалось особенно искалеченным и задавленным. Требуя сострадания и уважения к такому человеку, Гоголь тем самым выступал на защиту «меньших братий».

История шинели Акакия Акакиевича — это новая полоса в его жизни. Заботы о пошивке шинели, ее изготовление и торжественное

водворение на плечи Акакия Акакиевича придают в его глазах новый смысл существованию, пробуждают в нем те человеческие чувства и переживания, которые были заглушены, забиты нищетой, бесправием, эгоизмом окружающих. «Вечная идея будущей шинели», — такова обретенная им жизненная цель, которая при всей ее мелкости преображает Акакия Акакиевича: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу. Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, — словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник». Мечтания Акакия Акакиевича, «дерзкая мысль» «не положить ли куницу на воротник» — сами по себе смешны и ничтожны, но они очеловечивают его облик, становятся толчком к осознанию им своего достоинства. Поэтому меняется в известной мере и метод изображения Акакия Акакиевича — ирония все больше и больше сменяется сочувственным отношением к нему.

Гоголь здесь необычайно тонко и глубоко раскрывает социальный смысл метаморфозы, происшедшей с Акакием Акакиевичем. Ведь в окружающем его обществе, где достоинство и значение человека измеряются чином и состоянием, внешностью, самые вещи приобретают фетишистский характер, становятся своего рода мерилом общественной ценности. Новая шинель — как бы символ новой жизни для Акакия Акакиевича, осуществление мечты о счастье в его представлении. Суровые лишения и жертвы, которые он приносит во имя пошивки этой шинели, полуголодное существование делают ее еще более желанной. В жалкой, уродливой психике забитого человека и самая мечта о прекрасном приобретает смешное, убогое выражение, но от этого она не становится менее человечной.

Как раз тогда, когда Акакий Акакиевич впервые начинает сознавать, что есть еще и другая жизнь, помимо бесконечного переписывания бумаг, угрюмой канцелярии, в которой он привык чувствовать себя лишь ничтожным придатком бюрократического механизма, и наступает катастрофа, безжалостно разрушающая то пробуждение человеческого начала, толчок к которому дала пошивка новой шинели. Эта трагикомическая катастрофа, с таким мастерством показанная Гоголем, резко подчеркивает безвыходность, бессилие «маленького человека» в борьбе с безжалостным и несправедливым социальным порядком,

случайность и мгновенность того жалкого «счастья», которое может выпасть на его долю.

Апогеем торжества Акакия Акакиевича является его первый выход в департамент в новой шинели и посещение вечеринки у помощника столоначальника. Акакий Акакиевич узнает, что существует жизнь за пределами его канцелярии и переписки. Идя на вечеринку, Акакий Акакиевич словно впервые увидел и лихачей в малиновых шапках, и красиво одетых дам, и даже заметил фривольную картину в окошке магазина. За ужином Акакий Акакиевич выпил два бокала шампанского и домой «шел в веселом расположении духа».

На этой, казалось бы, вершине благополучия его постигает катастрофа. На пустынной площади неподалеку от дома двое грабителей снимают с Акакия Акакиевича шинель. Отчаяние, охватившее несчастного бедняка, пробуждает в нем чувство протеста. Правда, этот протест еще робкий, неосознанный, бессильный. Несправедливость всего окружающего — наглого воровства, казенного безразличия частного пристава и, наконец, холодного бездушия «значительного лица», к которым обращался Башмачкин, конечно, не осознаны им как единая цепь всей общественной системы, но эти конкретные проявления тупого бюрократизма и полного равнодушия к горю «маленького человека» ожесточают даже кротчайшего Акакия Акакиевича. Добиваясь приема у «самого частного», Акакий Акакиевич «раз в жизни захотел показать характер». Необычное для него упорство обнаруживает он и в своем обращении к «значительному лицу».

Жалость к судьбе Акакия Акакиевича лишь усиливает разоблачительный пафос повести, суровое осуждение «сильных мира сего», прежде всего «значительного лица» — подлинного виновника гибели бедняка чиновника. Гоголь создает обобщающий сатирический образ «значительного лица», предвещающий уже беспощадность щедринской сатиры на «помпадуров». Эгоистическое бездушие, мелочное тщеславие, упоенность своей властью — таковы типические черты «значительного лица», олицетворяющего бюрократический аппарат николаевского царствования. Стремясь усилить свою значительность, «значительное лицо» завело такой порядок, «чтобы низшие чиновники встречали его еще на лестнице, когда он приходил в должность; чтобы к нему являться прямо никто не смел, а чтоб шло все порядком строжайшим: коллежский регистратор докладывал бы губернскому секретарю, губернский секретарь — титулярному, или какому приходилось другому, и чтобы уже таким образом доходило дело до него».

«Значительное лицо» — воплощение бюрократического «порядка», всей системы административного произвола, носящего видимость законности. Это бездушный бюрократ, тупой чинуша, упоенный своей

властью и генеральским чином: «Приемы и обычаи *значительного лица* были солидны и величественны, но не многосложны. Главным основанием его системы была строгость. «Строгость, строгость и строгость», — говорил он обыкновенно и при последнем слове обыкновенно смотрел очень значительно в лицо тому, которому говорил». «Обыкновенный разговор его с низшими отзывался строгостью и состоял почти из трех фраз: «как вы смеете?», «знаете ли вы, с кем вы говорите?» «понимаете ли, кто стоит перед вами?» Смиренная просьба Акакия Акакиевича оказать содействие в поисках пропавшей шинели, с присовокуплением замечания о том, что «секретари того... ненадежный народ», — повергает «значительное лицо» в негодование: «Что, что, что? — сказал значительное лицо. — Откуда вы набрались такого духу? откуда вы мыслей таких набрались? что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших?» Значительное лицо, кажется, не заметил, что Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет». После начальственной «распеканции» Акакий Акакиевич был вынесен сторожами «почти без движения» и вскоре умер. Однако в своем предсмертном бреду смиреннейший и кротчайший Акакий Акакиевич изменил своей обычной робости: он даже «сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, отроду не слыхав от него ничего подобного, тем более что слова эти следовали непосредственно за словами «ваше превосходительство».

Гоголь не переоценивает возможностей Акакия Акакиевича. Ничтожный чиновник, бедняк разночинец, он бессилен перед лицом бездушной и бесчеловечной бюрократической машины и в конце концов погибает так же незаметно и жалко, как и жил: «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп; существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого все же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивается оно на главы сильных мира сего!..» Эти грустные слова звучат не только печально-иронической эпитафией, но и обвинением по адресу окружающего общества.

Смерть Акакия Акакиевича не нарушила порядка в департаменте, ибо как только там узнали о ней, то «на другой день уже на его месте сидел новый чиновник, гораздо выше ростом и выставлявший буквы уже не таким прямым почерком, а гораздо наклоннее и косее», — иронически

говорит Гоголь, подчеркивая этим типичность судьбы Акакия Акакиевича, жестокую неизменность всего социального уклада, бездушия бюрократического «порядка», принижающего и обезличивающего человека.

Собственно, на этом и можно было кончить повесть. Но Гоголь добавляет гротескно-фантастический финал о мертвом Акакии Акакиевиче, мстящем за свою украденную шинель и загубленную жизнь: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стащенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы — словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной». Если при жизни Акакий Акакиевич отличался безропотностью и смирением, то мертвый, он дерзко стаскивает шинели не только с титулярных, но даже и надворных советников. Более того, он до смерти пугает «значительное лицо», поехавшее после ужина с шампанским к «одной знакомой даме Каролине Ивановне, даме, кажется, немецкого происхождения, к которой он чувствовал совершенно приятельские отношения».

Фантастически-гротескное окончание повести заостряет ее сатирический смысл, вносит в нее тему протеста, возмездия. Призрак умершего Акакия Акакиевича, который мстит за причиненную ему несправедливость, стаскивая шинели со «значительных лиц», выражает уже не покорное и безответное поведение бедняка чиновника, а протест, до которого не мог подняться живой Акакий Акакиевич. Эта гневная концовка повести, ее обличительная сила была с возмущением воспринята реакционным лагерем, как раз теми лицами, к которым она относилась. По словам Герцена, попечитель учебных заведений Московского округа граф С. Г. Строганов негодующе отзывался о «Шинели»: «Какая страшная повесть Гоголева «Шинель»… ведь это привидение на мосту тащит просто с каждого из нас шинель с плеч. Поставьте себя в мое положение и взгляните на эту повесть».[207]

Как отметил М. Б. Храпченко, «изображая в «Шинели» «маленького» человека, Гоголь выступал как великий гуманист. Гуманизм его носил не абстрактно-созерцательный, а действенный, социальный характер. Писатель не ограничивался утверждением человека вообще, он утверждал права тех людей, которые лишены их в обществе. Идеи социального равенства получили в «Шинели» яркое выражение».[208] Однако в это в целом правильное утверждение следует внести некоторое ограничение. Гоголь здесь не смог до конца преодолеть гуманизма жалости: в изображении Акакия Акакиевича проглядывает не только сочувствие к его судьбе, но и пессимистическая убежденность в

бессилии, невозможности открытого протеста. Именно против его «кротости» и возражал впоследствии Чернышевский, иронически замечая: «Посмотрите, как он кроток и безответен, как безропотно переносит он обиды и страдания! Как он должен отказывать себе во всем, на что имеет право человек!»[209]

В «Шинели» повествуется, казалось бы, о самом заурядном и ничтожном человеке, о самых обыденных, ничем не примечательных событиях в его жизни, и, однако, Гоголь и здесь пользуется тем присущим его художественному методу принципом типизации, который позволяет показать типическое не только как обыденное, а заостряя, сатирически подчеркивая самые существенные стороны действительности в этом «обыкновенном».

«Шинель» писалась Гоголем в пору полной зрелости его реалистического мастерства и, по словам Белинского, это было «произведение, отличающееся глубиною идеи и чувства, зрелостию художественного резца».[210] Типичность реалистического изображения действительности и глубина философского ее обобщения достигаются богатством художественных и языковых средств, которые в свою очередь подчинены основной идее повести.

Самое построение повести основано на постепенном раскрытии «простейшего» характера Акакия Акакиевича, на нарастании ощущения трагического в обыденном, из которого и возникает сочетание комизма и лирической задушевности, являющееся особенностью художественного метода Гоголя. Подчеркнутость комического «сказа» подчинена основной задаче — разоблачению действительности и раскрытию за смешной и жалкой внешностью героя повести того человеческого, что и выражает основную идею «Шинели». Поэтому столь ошибочны делавшиеся формалистами попытки объяснения «Шинели» как самодовлеющего сцепления комических приемов, голого выражения языкового комизма. «Сказ», которым написана «Шинель», сложен и разнопланен. Повествование ведется от лица рассказчика, передающего хорошо известную ему историю бедняка чиновника. Рассказчик не только бесстрастно регистрирует события, но и комментирует их. Голос повествователя определяет все оттенки повести, выделяя смешное и трагическое, давая оценку событий, выступая с прямыми декларациями.

Рассказчик в «Шинели» чаще всего сливается с автором, выражая авторскую оценку событий, его сочувствие к судьбе Акакия Акакиевича, его резкое осуждение всего окружающего общества. Это придает повествованию особенную эмоциональную напряженность, непосредственность и правдивость в изображении горькой судьбы бедняка чиновника.

Насмешливая ирония, с которой начинается рассказ о порядках в департаменте, переходит в серьезный тон, оттеняющий трагический смысл событий. На этой смене насмешливо-комического тона задушевно-лирическим, на переходах от смешного к трагическому основан внутренний подтекст повести, выражение ее идеи. Смешной, комически нелепый Акакий Акакиевич оказывается вовсе не смешной, а трагической фигурой, человеком, в котором попрано и унижено его человеческое достоинство, тогда как тот мир бюрократических канцелярий, который представляется таким величественным и незыблемым, на деле является пустым, бесчеловечным.

Присутствие рассказчика, его монолог неоднократно подчеркиваются и автобиографическими ремарками, создающими еще большее впечатление непосредственности авторской речи: «Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде». «Сказовый» принцип повествования у Гоголя служит и для придания большей достоверности, конкретности изображаемого, воспроизводя действительность в ее живом, эмоциональном восприятии. Этим обусловлен прием выдвижения детали, живописного, вещного описания предмета. Характеризуя социальную обстановку или образ персонажа, Гоголь дает чаще всего резкие, даже гиперболические черты и детали. Так, описывая жалкую внешность Акакия Акакиевича, рассказчик подчеркивает его беспомощность, комическое впечатление от его наружности, метко схваченной «вещной» деталью: «Воротничок на нем был узенький, низенький, так что шея его, несмотря на то, что не была длинна, выходя из воротника, казалась необыкновенно длинною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы». Живописен и портрет портного Петровича, сидящего на широком деревянном некрашеном столе, подогнув босые ноги, как турецкий паша. Этот портрет завершается точной, запоминающейся деталью: Акакию Акакиевичу бросается в глаза большой палец Петровича «с каким-то изуродованным ногтем, толстым, крепким, как у черепахи череп».

Авторский «сказ» в «Шинели» представляет собою цельную систему речевых средств, связанных с образом автора, выражающих его отношение к действительности. История несчастного Акакия Акакиевича рассказывается не как скупое и точное изложение фактов, что характерно прежде всего для прозы Пушкина, а с мельчайшими подробностями, живописующими быт и нравы всей окружающей среды. Автор выступает здесь в качестве свидетеля, очевидца, лично заинтересованного судьбою своего героя. Многочисленные отступления от непосредственной канвы событий, рассуждения и наблюдения автора

служат выявлению его эмоционального отношения, придают лирический или сатирический характер его описаниям. Вся социальная сфера разнообразных общественных, бытовых, моральных явлений, проходящая в повести, окрашена этим авторским восприятием. Автор понимает несправедливость тех общественных отношений, которые превратили забитого Акакия Акакиевича в жалкого полуидиота. Он сочувствует своему герою, но в то же время видит его беспомощность, уродливый характер его представлений. Поэтому в повествовании все время меняются эмоциональные оттенки, тон автора, то сочувственный, полный мягкого юмора, то язвительно саркастический.

Уже самое начало повести выражает это насмешливо-ироническое отношение автора к бюрократическим «порядкам», к лицемерию и фальши тех общепринятых отношений, которые основаны на чинопочитании, на формальном отношении к делу. Гоголь заостряет свою иронию, пародируя официальный, казенный слог: «В департаменте… но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий. Теперь уже всякий частный человек считает в лице своем оскорбленным все общество. Говорят, весьма недавно поступила просьба от одного капитана-исправника, не помню какого-то города, в которой он излагает ясно, что гибнут государственные постановления и что священное имя его произносится решительно всуе. А в доказательство приложил к просьбе преогромнейший том какого-то романтического сочинения, где чрез каждые десять страниц является капитан-исправник, местами даже совершенно в пьяном виде. Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем *одним департаментом*».

Автор неоднократно подшучивает над Акакием Акакиевичем и его шинелью, у которой отнято было «благородное имя шинели» и которую сослуживцы Башмачкина называли «капотом». Однако если насмешки сослуживцев над Акакием Акакиевичем безжалостны, то авторская ирония приобретает грустный лирический характер. Автор сочувствует тому, что Акакий Акакиевич ходит в такой скверной, не защищающей его от холода, шинели, что он так жалок, покорен, беззащитен. Но авторская ирония становится отнюдь не добродушной, а язвительной и беспощадной, когда относится к врагам Акакия Акакиевича, к бюрократической верхушке. Каждый поступок, каждый жест «значительного лица» показан им с едким и тонким сарказмом. Разоблачая мелочное тщеславие этого закоренелого бюрократа, Гоголь иронически упоминает и о том, что «значительное лицо» обратилось к Башмачкину «голосом порывистым и твердым, которому нарочно учился заранее у себя в комнате, в уединении и перед зеркалом…» Эти

точно подмеченные черты «значительного лица» не только смешны, но и беспощадно разоблачают в нем тупого и жестокого самодура.

Насмешливо-иронический тон по отношению к бюрократическому обществу сохраняется на протяжении всей повести. Сатирический характер рассказа решительно противостоит тому сентиментально-романтическому стилю, которым писались повести о бедняках чиновниках Полевого, Ушакова, Соллогуба и др. «Сказ» способствует здесь утверждению реальности явлений, их социально-типических и характерных признаков. Повествуя о рождении Акакия Акакиевича и выборе для него имени, рассказчик сгущением словесных красок разоблачает косный, идиотический бытовой уклад приказной среды. Имена, которые предлагались окружающими при крещении ребенка, одно нелепее и смешнее другого: Моккий, Соссий, Хоздазат, Трифилий, Дула, Варахасий, Павсикахий и Вахтисий. Как не похожи они на красиво звучащие имена героев Полевого, Марлинского, Тимофеева — Аркадий, Валентин и др. Гоголь решительно обновляет речь, скованную условно-литературными нормами и вкусами сентиментально-романтической стилистики, превратившуюся в своего рода искусственный книжный жаргон. Этой цели и служит «сказ», дающий художнику большой и разнородный языковый диапазон, сближающий литературный язык с языком живым, народным, обогащая его разговорными формами и фразеологией. Как указывал В. В. Виноградов: «стихия сказа является главным резервуаром, откуда черпаются новые виды литературной речи».[211] В литературную речь посредством сказа вливается множество самых разнообразных диалектных и устно-речевых форм монологического разговорного порядка.

Передавая атмосферу канцелярий, рассказчик включает в свою речь жаргонную чиновничью фразеологию: «… выслужил он, как выражались остряки, его товарищи, пряжку в петлицу, да нажил геморрой в поясницу», характеризующую нравы и языковые навыки описываемой им среды. Однако речь самого рассказчика отнюдь не является имитацией канцелярского жаргона. Гоголь не создает здесь, как это, например, делает Лесков, неподвижной языковой «маски» рассказчика, от лица которого ведется повествование. Его речь свободно переходит от одних языковых форм к другим, не превращается в однообразный монолог. Рассказчик также не сливается и с Акакием Акакиевичем. Это не простодушно-лукавый рассказчик «Вечеров» или повести о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, а глубоко чувствующий, благородный и демократически настроенный человек. Чем ближе авторское понимание событий к пониманию рассказчика, тем более сливается авторская речь с речью повествователя. Рассказчик прекрасно понимает смысл происходящего, и иронический тон рассказа в тех случаях, когда речь идет об Акакии Акакиевиче, окрашивается

теплым юмором. Ирония спасает от сентиментальности, она придает ту сдержанную теплоту, с которой, например, говорится о пошивке новой шинели: «Куницы не купили, потому что была, точно, дорога, а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу». Этот мягкий, добродушный юмор при описании горделивых замыслов Акакия Акакиевича и их столкновения с трезвой действительностью делает для читателя ближе, конкретнее его волнения и заботы, передает участие автора к его судьбе.

Повествование пересыпано шутками, каламбурами, намеками, анекдотами, постоянными отступлениями от темы. Но эти отступления, казалось бы загромождающие и замедляющие повествование, отнюдь не являлись беспредметной комической «игрой», как это пытались объяснить формалисты. Достаточно вдуматься в смысл этих «отступлений» и каламбуров, как мы увидим в них едкие сатирические намеки по адресу бюрократического строя. Так, например, говоря о «значительном лице», рассказчик упоминает: «Какая именно и в чем состояла должность *значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом». Эта каламбурная игра со словом «значительное лицо» иронически развенчивает ложную «значительность» его носителя.

В «сказ» рассказчика широко включаются и речевые характеристики персонажей. Одной из особенностей гоголевского реализма вообще является рисовка персонажей при помощи их языковых «автохарактеристик». В речи каждого персонажа Гоголь показывает черты его социальной и профессиональной принадлежности, индивидуальные особенности его языка. Забитость, бедность умственного кругозора, ограниченность Акакия Акакиевича Гоголь передает прежде всего манерой его разговора: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предлогами, наречиями, и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами: «Это, право, совершенно того...», а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, думая, что все уже выговорил». В разговоре Акакия Акакиевича с Петровичем особенно наглядна бессвязность, незаконченность речи Акакия Акакиевича, ее беспомощность.[212] На замечание Петровича, что на старую шинель уже нельзя положить заплатки из-за ее ветхости, Акакий Акакиевич отвечает: «Ну да уж прикрепи. Как же этак, право, того!..» Выйдя от портного на улицу, он бормочет про себя: «Этаково-то дело этакое, — говорил он сам себе, — я, право, и не думал, чтобы оно вышло того...»

Дело здесь отнюдь не в самоцельной комической гротескности речи, а в выражение характера, социального облика героя, ограниченности его представлений.

Наряду с «Ревизором» и «Записками сумасшедшего» «Шинель» являлась одним из самых ярких и суровых разоблачений николаевского бюрократического режима. Этим прежде всего объясняется ее огромное воздействие на русскую литературу и то обстоятельство, что именно «Шинель» оказалась знаменем писателей «натуральной школы», руководимой Белинским. Недаром Достоевский говорил о Гоголе, что «он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию». Защита маленьких людей, обиженных и угнетаемых дворянско-буржуазным строем, реализм образов, гуманная тенденция повести выражали те демократические настроения, которые были подхвачены и развиты писателями 40-х годов. Белинский, отстаивая позиции «натуральной школы» в своем «Взгляде на русскую, литературу 1847 года», указывал на главенствующую роль Гоголя в ее создании. Он подчеркнул демократическую тенденцию его творчества, которая наряду с правдивым изображением жизни вела к принципам реалистической школы. Гоголь, по словам Белинского, стремился сделать литературу «естественною, *натуральною*» (то есть реальною. — *Н. С.*) и во имя этого обратил «все внимание на толпу, на массу», стал «изображать людей обыкновенных».[213] Именно эти принципы и были положены в основу эстетики и художественной практики писателей «натуральной школы».

Образ бедного чиновника, показ жизни разночинных, демократических слоев общества после гоголевской «Шинели» становится одной из главных тем писателей 40-х годов. «Бедные люди» Достоевского, «Антон Горемыка» Григоровича, «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» Некрасова, многие повести Панаева, Даля и других писателей продолжают и развивают эту тему, внушая сочувствие к обездоленным и униженным людям из «низов» общества. Из гоголевской «Шинели» «вышли» писатели демократического лагеря, которые видели свое призвание в защите угнетенных и эксплуатируемых классов и показали несправедливость социальных условий, обрекавших простых людей на жалкое и бедственное существование. Но в то же время, отправляясь от гуманизма «Шинели», Достоевский обратился к анатомическому исследованию психологии «бедных людей», «униженных и оскорбленных», оправдывая их страдание и покорность.

Если в 40-х годах гуманное начало «Шинели» имело прогрессивное значение, то в 60-е годы, с ростом демократического сознания, революционные разночинцы требовали от литературы не сострадания и жалости к народу, а показа его протеста, борьбы за его права. На этом

новом историческом этапе Чернышевский указал, что гуманизм «Шинели», ее философия жалости к маленькому человеку — уже пройденный этап. Народ являлся перед нами, — писал Чернышевский: «в виде Акакия Акакиевича, о котором можно только сожалеть, который может получать себе пользу только от нашего сострадания. И вот писали о народе точно так, как написал Гоголь об Акакии Акакиевиче... Читайте повести из народного быта г. Григоровича и г. Тургенева со всеми их подражателями — все это насквозь пропитано запахом «шинели» Акакия Акакиевича».[214] Однако это не уменьшает исторического значения повести Гоголя. От «Шинели» прочные нити тянутся в русской литературе вплоть до Чехова. Своим демократическим гуманизмом, своей защитой простого человека и утверждением его права на счастье Гоголь завоевал почетное место в мировой литературе.

8

Петербургские повести Гоголя были насыщены острой социальной проблематикой. В них смело и правдиво показаны типические характеры, основные черты тогдашнего общества. Резкость контрастных переходов, гротескное заострение сюжетных ситуаций, — как это имеет место в «Носе», «Невском проспекте», «Шинели», «Портрете», — не только не ослабляют реалистической силы произведений писателя, а, наоборот, подчеркивают, выделяют в них типическое начало. Фантастический гротеск становится средством сатирического разоблачения в повседневном, будничном, скрытом внешней обыденностью, — страшного, антигуманного начала собственнического общества, фальши и лицемерия его представителей. В петербургских повестях романтический элемент приобретает иной характер, чем в «Вечерах». Если там романтическое восприятие жизни выражалось в поэтическом лиризме образов, в обращении к народному творчеству как источнику для изображения жизни народа, то в петербургских повестях самое восприятие жизни принципиально иное. В них Гоголь передает конфликт между мечтой и действительностью, жажду идеала и трагическое крушение его в условиях господства чина и капитала. Романтическая гротескность в самом сюжетном построении повестей являлась прежде всего выражением объективных противоречий самой действительности, ее резких конфликтов, запечатленных в контрастах сюжета и стиля. Однако именно реалистическое начало, верность изображения действительности определяло типический характер образов Гоголя. Романтическая гротескность метода изображения здесь не вступала в противоречие с правдой жизни, а, наоборот, лишь еще сильнее ее подчеркивала, раскрывала ее сущность. Тем не менее не романтизм определял поступательное движение писателя, а рост его реалистического мастерства, вершинами которого являются «Ревизор» и «Мертвые души». В них уже с полной зрелостью проявился реализм Гоголя, его способность к типизации, мощь его сатиры.

Говоря об односторонности и условности романтизма, о «ложных характерах» и «кривляньях» романтических писателей, Белинский отмечал их чуждость русской действительности, их надуманность и неестественность: «Марлинский пустил в ход эти ложные характеры, исполненные не силы страстей, а кривляний поддельного байронизма; все принялись рисовать то Карлов Мооров в черкесской бурке, то Лиров и Чайльд-Гарольдов в канцелярском вицмундире».[215] Для писателей-романтиков, А. Марлинского, Н. Полевого и др., важно было исключительное, необычайное как выражение индивидуального начала. Для Гоголя же, напротив того, важно было типическое, выраженное в обыкновенном.

В «обыкновенном», «будничном» Гоголь сумел подчеркнуть, заострить типические черты действительности, извлечь из нее «необыкновенное», особенно остро раскрывающее ее типическое начало. «… Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина», — писал Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине». Эта формула Гоголя решительно противостоит идеалистической эстетике романтизма, требовавшей «необыкновенного», оторванного от жизни, выражающего субъективное ее восприятие. Формула Гоголя противопоставлена и натуралистическому «копированию» обыкновенного, бытового, массовидного. Он требует извлечения из «обыкновенного» — типического начала как выражения и заострения самой сущности явлений.

Верность жизни, изображение «обыкновенного» в его заостренном, необычном проявлении, в его типичности и считал Гоголь наиболее трудной задачей писателя. «Никто не станет спорить, — писал он в той же статье, — что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя и, несмотря на то, что он зарезал врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ. Но и тот и другой, они оба — явления, принадлежащие к нашему миру; они оба должны иметь право на наше внимание, хотя, по весьма естественной причине, то, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение…» Изображение типического, выражающего основные черты действительности, сделалось художественной программой самого писателя, который с необычайным искусством и правдивостью раскрывал в самых, казалось бы, заурядных, будничных сторонах жизни ее социальное содержание.

Но изображение «пошлого» и «ничтожного», суровой правды жизни представителей крепостнического общества не исключало высокого и прекрасного, трагического и величественного, заключенного в народе. Именно это контрастное сочетание «низкого» и «высокого», проникновение в самую сущность жизни общества определяет реализм Гоголя. Изображение типического в обыкновенном достигается Гоголем путем максимального усиления основной черты данного образа. Забитость Акакия Акакиевича, самодовольство майора Ковалева, романтическая мечтательность художника Пискарева подчеркнуты, заострены рядом подробностей. Типическое еще сильнее ощутимо в необычности ситуаций: похищение шинели Акакия Акакиевича, «секуция» поручика Пирогова, исчезновение носа у майора Ковалева, Чертокуцкий, спрятавшийся в одном халате в коляске, Поприщин, вообразивший себя испанским королем, — все это необычные, острые ситуации и положения, в которых особенно наглядно проявляются типические черты действительности. Но образы, созданные писателем, не становятся от этого односторонними, схематическими, условно-гротескными. В них передано жизненное, конкретное своеобразие, показаны характеры, их социальная типичность, окружающая среда. Детальное изображение среды, точная рисовка профессиональных, сословных, физических признаков каждого персонажа, скрупулезное описание городского пейзажа, обстановки, одежды — все это характерно и для петербургских повестей Гоголя.

Извлекая из «обыкновенного» социально существенное, типическое начало, писатель обращается к самым повседневным жизненным явлениям, решительно восставая против попыток приукрасить действительность. Он постоянно присматривается к жизни острым взглядом художника, схватывает в самых неприметных ее проявлениях то характерное, типическое, что и давало ему материал для его образов. П. Анненков приводит слова Гоголя о его отношении к «поэзии», извлеченной из «прозы жизни»: «Он (то есть Гоголь. — *Н. С.*) говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу. «У кого есть способность передать живописно свою квартиру, тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии», — говорил он». Подчеркивая реалистический принцип творчества Гоголя, его обращение к явлениям самой обыденной повседневности, П. Анненков указывает, что «... Гоголь ненавидел *идеальничанье* в искусстве... Он никак не мог приучить себя ни к трескучим драмам Кукольника,...ни к сентиментальным романам Полевого... Поэзия, которая почерпается в созерцании живых, существующих, действительных предметов, так глубоко понималась и чувствовалась им, что он, постоянно упорно удаляясь от умников, имеющих готовые определения на всякий предмет, постоянно и упорно смеялся над ними и, наоборот, мог проводить целые часы с любым конным заводчиком, с фабрикантом, с мастеровым,

излагающим глубочайшие тонкости *игры в бабки*, со всяким специальным человеком, который далее своей специальности и ничего не знает».[216]

Социальная типология вырастает у Гоголя на основе отражения острых социальных противоречий. Образы, созданные писателем в петербургских повестях, выражают те конфликты действительности, которые возникали в условиях нарастания противоречия между господствующими классами и демократическими «низами». Фигуры «значительных лиц», поручики пироговы, майоры ковалевы и прочие представители господствующих классов даны в их социальной типичности подчеркнуто сатирическими, заостренно-гиперболическими чертами. Тогда как образы представителей разночинно-демократической среды — художника Пискарева, незначительных чиновников, Поприщина, Башмачкина — показаны в сочувственных тонах, в их человеческом «качестве».

Гоголя интересует не только личность художника Пискарева, не индивидуальный портрет преуспевающего майора Ковалева, не жалостный облик Акакия Акакиевича, а каждый из них является для Гоголя типическим представителем определенного «класса» общества, точно очерченной социальной группы. Именно поэтому о художнике Пискареве говорится как о человеке, «принадлежащем к тому классу, который составляет у нас довольно странное явление» — «это исключительное сословие очень необыкновенно в том городе, где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы. Это был художник». И далее Гоголь показывает Пискарева именно как типическую фигуру петербургского художника, создавая своего рода «физиологический очерк», типический портрет. В этой характеристике петербургского художника (в дальнейшем углубленной все новыми и новыми подробностями быта, обстановки, окружающей среды и т. д.) Гоголь подчеркивает не индивидуальные, а типические черты, — черты, характерные для целой группы, для представителей данного профессионального круга. Точно так же коллежский асессор, «майор» Ковалев, показан Гоголем как типическая фигура этого круга чиновничества. Гоголь и здесь подчеркивает типичность фигуры майора Ковалева, получившего этот чин на Кавказе в условиях произвола и продажности, отличавших там русскую администрацию: «Коллежских асессоров, которые получают это звание с помощью ученых аттестатов, никак нельзя сравнивать с теми коллежскими асессорами, которые делались на Кавказе. Это два совершенно особенные рода. Ученые коллежские асессоры… Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. То же разумей и о всех званиях и чинах. Ковалев был кавказский коллежский асессор». Эта типичность героя и в то же время социальная и даже профессиональная

конкретность его являются не только отличительной чертой реализма Гоголя, но и противостоят поэтике романтизма, стремившегося показать исключительность героя, противопоставить его окружающей среде.

Переходя к характеристике поручика Пирогова, Гоголь также подчеркивает его социальную типичность: «... прежде нежели мы скажем, кто таков был поручик Пирогов, не мешает кое-что рассказать о том обществе, к которому принадлежал Пирогов. Есть офицеры, составляющие в Петербурге какой-то средний класс общества. На вечере, на обеде у статского советника или у действительного статского, который выслужил этот чин сорокалетними трудами, вы всегда найдете одного из них».

Акакий Акакиевич показан как «вечный титулярный советник», лицо определенного чина и должности. Ведь в условиях бюрократического чинопочитания, там, где имеют значение не личные достоинства человека, а его чин или звание, человек особенно легко утрачивает свою индивидуальность и выступает лишь как носитель определенного чина. Даже рисуя в своих повестях второстепенных персонажей, Гоголь исключительно точно и тщательно показывает их социальные, служебные, профессиональные черты и признаки. Персонаж у него неотделим от той социальной среды, которою он порожден. Возьмем цирюльника Ивана Яковлевича, явившегося, по мнению майора Ковалева, виновником в пропаже у него носа. Иван Яковлевич выписан Гоголем с удивительной тщательностью и точностью своего бытового, социального и профессионального положения. Фигура Ивана Яковлевича еще более расширяет и оттеняет ту социальную обстановку, в которой происходит необычайное происшествие с носом майора Ковалева.

Цирюльник Иван Яковлевич или портной Петрович — это еще одна, и притом существенная, социальная «сфера» петербургской жизни, открытая Гоголем и ставшая в скором времени достоянием писателей, обратившихся к изображению «физиологии» Петербурга. Сфера мещанского, ремесленного люда столицы показана Гоголем вслед за Пушкиным, за его «Гробовщиком». Гоголь не пытается идеализировать это «сословие», но несомненно, что в труженической жизни ремесленного люда писатель видит симпатичное ему начало, хотя и придавленное бесправным положением и нищетой.

Напомним начало повести «Нос», открывающейся не только точной датировкой «необыкновенно странного происшествия», придающей ему фактическую достоверность, но и великолепным «натюрмортом» — описанием вывески цирюльника Ивана Яковлевича: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие. Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — где изображен господин

с намыленною щекою и надписью: «И кровь отворяют» — не выставлено ничего более), цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба. Приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы». Описание вывески и весьма обыкновенного, заурядного мещанского быта Ивана Яковлевича резко контрастирует с «необыкновенным происшествием», невольным участником которого он становится. Образ Ивана Яковлевича приобретает под пером писателя удивительную жизненность, бытовую характерность: «Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный. И хотя каждый день брил чужие подбородки, но его собственный был у него вечно не брит. Фрак у Ивана Яковлевича (Иван Яковлевич никогда не ходил в сюртуке) был пегий, то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился; а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки». В этом описании дан не только запоминающийся портрет мастерового, но и виден характер Ивана Яковлевича. Его претензии на «благородство», подчеркнутые носимым им фраком, особенно смешны в беспорядочном и жалком пьянчужке бедняке.

Этой жизненностью, детальностью социального и бытового фона Гоголь углублял и расширял принцип реалистического повествования, показывал ту среду, которая порождала его героев, раскрывал типичность тех «обстоятельств», в которых происходило действие. Картина жизни столицы, уличные пейзажи, жанровые сцены, метко и точно увиденные детали свидетельствуют о зрелости мастерства Гоголя как художника-реалиста. «Физиологическое» изображение столицы, бытовые «политипажи» даны Гоголем в характеристике нравов «пепельного» люда обитателей Коломны в «Портрете», чиновничьих канцелярий в «Записках сумасшедшего» и «Шинели». С замечательной верностью передан и уличный петербургский пейзаж. В описании Невского проспекта раскрыта социальная анатомия столицы. Гоголь точно характеризует профессиональное, имущественное, служебное положение завсегдатаев Невского проспекта, начиная со спешащих рано утром на работу русских мужиков «в сапогах, испачканных известью», и кончая гувернерами, чиновниками разных рангов, купцами.

Описание Коломны в «Портрете» во многом перекликается с пушкинским «Домиком в Коломне» как по реализму красок, так и по точности типических деталей. Напомним, что Гоголь в письме к А. Данилевскому от 2 ноября 1831 года сообщал о «повести» Пушкина «Кухарка», «в которой вся Коломна и петербургская природа живая». Эту «живую природу» Петербурга воссоздает в своей повести и Гоголь, пользуясь замечательным примером Пушкина.

Гоголь дает меткую социальную характеристику обитателей Коломны — мелких актеров, пролеживающих целые дни в халатах, старух, «которые перебиваются непостижимыми средствами», извозчиков. Среди этого «пепельного» люда он выделяет «вдов, получающих пенсион», как «самые аристократические фамилии» Коломны: «Они ведут себя хорошо, метут часто свою комнату, толкуют с приятельницами о дороговизне говядины и капусты; при них часто бывает молоденькая дочь, молчаливое, безгласное, иногда миловидное существо...» Эти описания исчерпывающе рисуют картины города, передают атмосферу, окружающую героев повестей, подчеркивают их жизненность и типичность. Даже в беглых характеристиках лиц, которые лишь упоминаются в повести, Гоголь достигает такой жизненной выразительности, что перед нами встают как будто бы виденные нами фигуры. Одним точным штрихом Гоголь раскрывает характер человека. Вспомним хотя бы упоминание в «Шинели» о супруге «значительного лица». В коротенькой сценке благолепного супружеского целования руки раскрывается фальшь семейных отношений, нечистоплотные нравы той среды, которая особенно упорно выступала за «святость» моральных принципов.

Гоголь обращался к быту, к изображению повседневного, «обыкновенного» не во имя бытописания. Для него явления действительности важны были не в их поверхностном, эмпирическом восприятии, а в их социальной сущности, в их обобщающем значении. Точность, живописная наблюдательность и яркость бытовых деталей — лишь проявление реалистической манеры писателя, помогавшей ему создавать типические образы во всей их конкретности. За мелкими повседневными подробностями быта возникают глубоко обобщенные образы, проступает широкий и важный идейный замысел.

Реализм Гоголя сочетается с тем критическим отношением к действительности, которое заставляло писателя противопоставить мерзости окружающей жизни идеал общечеловеческой гармонии, осуществление которого Гоголь видел в искусстве, в прекрасном. Отсюда и элементы романтического восприятия жизни и романтической поэтики, сказавшиеся в «Невском проспекте» и «Портрете».

Насколько петербургские повести противостояли романтической прозе той эпохи, становится особенно ясно, если сравнить их с «Пестрыми сказками» В. Ф. Одоевского, появившимися в 1833 году. Идеалист-романтик Одоевский, изображая столичную жизнь, также прибегает к сатирическому гротеску. Но его образы аллегоричны, его фантастика моралистична, лишена сатирической остроты, условна. Для Иринея Модестовича Гамазейки, под обликом которого выступает сам автор, окружающий мир — лишь кукольный театр, лишь внешнее, условное «отражение» непознаваемой сущности. Поэтому и сами люди

выступают у него не в своем жизненном типическом качестве, а как деревянные куклы, аллегории. «И все мне кажется, — говорит в эпилоге автор, — что я перед ящиком с куклами; гляжу, как движутся передо мною человечки и лошадки; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптический; играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом…» Для романтика Одоевского, ушедшего в сферу субъективно-идеалистических представлений, действительность — лишь внешняя оболочка, лишь видимость, за которой стоят мистические силы, определяющие судьбу человека. Поэтому в своих произведениях он всячески стремится подчеркнуть иллюзорность реальных явлений, его фантастика приобретает иррациональный характер.

Напротив того, фантастика в повестях Гоголя служит целям сатирического разоблачения действительности, не заключает в себе второго, мистического, плана, как у Одоевского, является средством заострения типического. Тем самым и «юмор», сатирическая направленность его повестей приобретают особый характер, верно отмеченный Белинским. «В повестях, помещенных в «Арабесках», — писал Белинский, — Гоголь от веселого комизма переходит к «юмору», который у него состоит в противоположности созерцания истинной жизни, в противоположности идеала жизни — с действительностию жизни. И потому его юмор смешит уже только простаков или детей; люди, заглянувшие в глубь жизни, смотрят на его картины с грустным раздумьем, с тяжкою тоскою… Из-за этих чудовищных и безобразных лиц им видятся другие, благообразные лики; эта грязная действительность наводит их на созерцание идеальной действительности, и то, что есть, яснее представляет им то, что бы должно быть…»[217] Жестокая правда действительности с ее холодным эгоизмом и безграничной властью денег и чинов раскрывается Гоголем в резкой смене контрастных красок, в ироническом разоблачении лжи и фальши внешнего блеска и благолепия столицы. Трагическое и комическое, будничное и необычайное — все это переплетается в своеобразном единстве стиля гоголевских повестей.

Как автор петербургских повестей Гоголь создал особый жанр русской реалистической повести. Острота сюжетных положений, напряженность контрастов в его повестях выражали контрасты и противоречия самой действительности. Гоголь выступает в своих новеллах как замечательный мастер сюжета. За исключением «Портрета», утяжеленного второй частью, действие его повестей развивается быстро, динамично, в острых сюжетных столкновениях и конфликтах. Для Гоголя-новеллиста характерно развитие действия на основе контрастных, параллельно развивающихся образов и событий. Так, трагической судьбе художника-мечтателя Пискарева противопоставлены комические похождения поручика Пирогова; весьма

прозаической истории «падения» майора Ковалева — «возвышение» и необычайное превращение его собственного носа. В повестях «Миргорода» — «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился…» — сюжет развивался медленно, своей заторможенностью оттеняя бессодержательность, бессобытийность самой жизни, благодаря чему мелкие, повседневные, будничные подробности приобретали важное значение. Иной принцип сюжетного действия в петербургских повестях, где события движутся с калейдоскопической неожиданностью, каждый раз выявляя все новые и новые аспекты противоречивой жизни города, а действующие лица неожиданно сталкиваются друг с другом, исчезают и вновь появляются. Это подчеркивает напряженность противоречий и социальных конфликтов, не зависящих от воли людей, бросающих их в водоворот страстей, рождаемых дьявольской властью чина и золота.

Чернышевский, сравнивая западноевропейскую и русскую повесть, указывал на избыток «подробностей, ненужных для сущности дела» у западноевропейских писателей, тогда как русская повесть чужда этому «растягиванию сюжета механически подбирающимися подробностями. В повестях и рассказах Пушкина, Лермонтова, Гоголя общее свойство — краткость и быстрота рассказа».[218] Не только по глубине идей и образов, но и по совершенству сюжетного развития, с особенной полнотой передающего идейный замысел, повести Гоголя могут быть признаны образцом новеллистического жанра в мировой литературе. В них нет ничего лишнего, случайного, каждый художественный прием, каждый штрих служит наиболее полному и яркому выражению идеи, содержания. Драматическая напряженность действия, при внешней «обыденности» обстановки, передает тот трагизм повседневности, который создан условиями большого города. По совершенству и выразительности, по умению передать глубокий смысл в каждой сюжетной ситуации, в тщательности рисовки каждого, хотя бы третьестепенного, персонажа Гоголь достойный преемник и продолжатель Пушкина.

Пушкин — автор «Повестей Белкина» — показал пример точного и строгого построения новеллы. Самая «анекдотичность» повествования, то обстоятельство, что в основе сюжета лежит анекдот, событие, житейское происшествие, подчеркивало реальность повествования. Чернышевский писал, что «… сюжетами романов, повестей и т. д. обыкновенно служат поэту действительно совершившиеся события или анекдоты, разного рода рассказы», при этом Чернышевский приводит в качестве примера повести Пушкина; «но, — как указывает Чернышевский, — общий очерк сюжета сам по себе еще не придает высокого поэтического достоинства роману или повести, — надобно уметь воспользоваться сюжетом…» Чернышевский подчеркивает, что в самой действительности есть много событий, основанных на редких,

исключительных положениях, но и «очень много есть событий, в которых, при всей их замечательности, нет ничего эксцентрического, невероятного, все сцепление происшествий, весь ход и развязка того, что в поэзии называется интригою, просты, естественны»,[219] Мастерство Гоголя в развитии интриги, в композиции повестей сказывается в том, что он блестяще умеет сочетать естественные, простые события жизни с неожиданными и резкими сюжетными ситуациями.

В петербургских повестях Гоголь, однако, пользуется теми художественными средствами, которые во многом отличны от его предыдущих произведений. Передавая напряженность, остроту социальных противоречий столицы, Гоголь прибегает к тем контрастным и гротескным приемам, которые близки к поэтике романтизма.

Своеобразие композиции повестей Гоголя в их резкой контрастности — в сочетании лирической патетики с глубоким реализмом в изображении социальной жизни. Для Гоголя гротескность — не формальный прием, не принцип романтической иронии, а единство высокого и низкого, патетического и смешного, которое характеризовало самую действительность. Для немецких реакционных романтиков романтическая ирония знаменовала отказ от признания достоверности самой действительности, предполагала сверхчувственный, мистический мир, реальная «оболочка» которого уничтожалась этой иронией. Для Гоголя ирония являлась средством разоблачения действительности, раскрытием и осмеянием тех ее проявлений, которые враждебны человеку. Гоголь остается реалистом и тогда, когда показывает появление призрака Акакия Акакиевича, и тогда, когда создает комическую фантасмагорию о похождениях носа майора Ковалева. Поэтому такое большое значение имеет для него сатира, «гумор». Белинский первый раскрыл это значение гоголевского «гумора» как реалистической сатиры. Для Гоголя «гумор» не забавная шутка, как пытался утверждать Шевырев, а средство разоблачения действительности, отражения в сатирическом аспекте ее отрицательных сторон. «Он представляет вещи не карикатурно, а истинно, — отвечал Белинский Шевыреву. — ...в повестях «Невский проспект», «Портрет», «Тарас Бульба» смешное перемешано с серьезным, грустным, прекрасным и высоким. Комизм отнюдь не есть господствующая и перевешивающая стихия его таланта. Его талант состоит в удивительной верности изображения жизни в ее неуловимо-разнообразных проявлениях».[220]

Столкновение гуманного идеала с крепостнической действительностью определило идейную направленность и характер петербургских повестей, их художественную структуру, конфликты, лежащие в их основе. Гоголь показывает фальшивый и бесчеловечный характер

общества, основанного на угнетении человека. Пользуясь таким острым и сокрушительным оружием, как ирония, он разоблачает лицемерие, показное благополучие, бессердечный эгоизм общественных отношений. В то же время писатель скорбит об утере человеком его цельности, духовной свободы и гармонии. Миру фиктивных «ценностей», созданному бюрократическим и буржуазным обществом, Гоголь решительно противопоставляет подлинную ценность человеческой личности.

Глава 5

Драматургия

1

В 30-е годы, наряду с работой над повестями, Гоголь обращается к драматургии и создает комедии «Ревизор» и «Женитьба», которые по праву заняли ведущее место в истории русского театра. «Наша сценическая литература еще бедна и молода, это правда, — указывал в 1859 году А. Н. Островский, — но с Гоголя она стала на твердой почве действительности и идет по прямой дороге».[221] Пьесы Гоголя знаменовали расцвет сатирической комедии, — комедии жизненной правды и гневного социального протеста. Как замечательно сказал Чернышевский: «огонь негодования» «давал жизнь «Ревизору».[222]

Гоголь видел в театре общественную трибуну, «кафедру», имеющую огромное воспитательное значение. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, — писал он в 1845 году, — если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

На протяжении всего своего творческого пути Гоголь постоянно обращался к вопросам театра и драматургии, неизменно отстаивая принципы национальной, общественно направленной драматургии. В статьях о театре — «Петербургская сцена в 1835/36 г.», «Петербургские записки 1836 года», «О театре, об одностороннем взгляде на театр» (1845) и в особенности в «Театральном разъезде» (1842) — Гоголь создал цельную и глубокую теорию социальной комедии, обосновал эстетику театра жизненной правды, во многом сближаясь с Белинским в разработке этих вопросов. Белинский писал о «Театральном разъезде» в рецензии на «Сочинения Гоголя», что «... в этой пьесе, поражающей мастерством изложения, Гоголь является столько же мыслителем эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, которому он служит с такою славою, сколько поэтом и социальным писателем. Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме, — дело,

возможное для одного Гоголя! В пьесе этой содержится глубоко сознанная теория общественной комедии…»[223]

Гоголь решительно порывает с учением о драме и комедии в эстетике классицизма, с ее требованием «правдоподобия», а не правды, искусственной регламентацией «единств». Выдвигая принципы социальной сатиры и жизненной правды в комедии, Гоголь являлся непосредственным продолжателем Пушкина.

В своих заметках 1830 года о народной драме, написанных в связи с появлением драмы М. Погодина «Марфа Посадница», Пушкин разработал основные теоретические принципы национальной реалистической драматургии. Говоря о комедии, Пушкин подчеркивал здесь родство высокой социальной комедии с трагедией, отделяя ее этим от развлекательной комедии, основанной на одном «смехе». «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко [она] близко подходит к трагедии».[224] К этим глубоким и новаторским принципам драматургической эстетики Пушкина полностью присоединяется и Гоголь. Принципы гоголевской драматургии складывались в борьбе с той казенно-благонамеренной и художественно неполноценной «продукцией», которая заполняла сцены театров. Основное место в тогдашнем репертуаре занимали переводные, пустопорожние, бессодержательные водевили или нелепые мелодрамы и их переделки на русский лад, ограничивавшиеся, впрочем, лишь переменой имен и отдельных подробностей. В «Петербургских записках» Гоголь резко выступил против этого засилья мелодрам и водевилей, видя в них искажение жизненной правды, измену подлинному искусству. Он указывал на вырождение и измельчание современной европейской драматургии, еще недавно представленной такими именами, как Лессинг и Шиллер: «… взгляните, что делается после вас на нашей сцене; посмотрите, какое странное чудовище, под видом мелодрамы, забралось между нас! Где же жизнь наша? где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама…» Во всех своих высказываниях о театре и драматургии Гоголь настойчиво проводил основное требование — требование жизненной правды, идейности, изображения основных явлений действительности в свете тех прогрессивных и демократических идеалов, которые и определили реалистический и обличительный характер его собственных пьес.

Характеризуя положение на русской сцене, засилье переводных мелодрам и водевилей, Белинский полностью солидаризируется с мнением Гоголя. «Пьесы, восхищающие большую часть публики Александрийского театра, — писал Белинский, — разделяются на поэтические и комические. Первые из них — или переводы чудовищных

немецких драм, составленных из сантиментальности, пошлых эффектов и ложных положений, или самородные произведения, в которых надутою фразеологиею и бездушными возгласами унижаются почтенные исторические имена… Пьесы комические — всегда или переводы, или переделки французских водевилей. Эти пьесы совершенно убили на русском театре и сценическое искусство и драматический вкус».[225] В разговорах зрителей «Театрального разъезда» Гоголь ядовито высмеивал этот бессмысленно-развлекательный, безыдейный репертуар, вдобавок сдобренный фарсовой пикантностью. Возражая против «грубости» комедии Гоголя, одна из «бекеш» с умилением говорит о скабрезных водевилях, столь любезных сердцу светских посетителей театров: «Ну, вот помнишь, во вчерашнем водевиле: раздевается, ложится в постель, схватывает со стола салатник и ставит его под кровать. Оно, конечно, нескромно, но мило. На все это можно смотреть, это не оскорбляет… (У меня жена и дети всякий день в театре.) А здесь — ну что это, право? — какой-нибудь мерзавец, мужик, которого бы я в переднюю не пустил, развалился с сапогами, зевает или ковыряет в зубах, — ну что это, право? на что это похоже?» Гоголь разоблачил здесь лицемерное представление о «нравственности» господствующих классов, отрицание ими подлинной жизненной правды во имя «развлекательности». В таком безыдейно-развлекательном водевиле и самый сюжет основан на нелепых ситуациях, вроде тех, где «один спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу».

«Искусство упало, — писал с горечью Гоголь в заметке 1842 года «О театре», — …все или карикатура, придумываемая, чтобы быть смешной, или выдуманная чудовищная страсть». Падение театра, которое характеризует и современную ему западноевропейскую драматургию, выродившуюся в «мишурно-великолепные зрелища для глаз, угождающие разврату вкуса или разврату сердца…», вызывает решительный протест Гоголя. Он против «гнилых мелодрам» и «наисовременнейших водевилей», отстаивая обращение театра к «совершеннейшим произведениям всех веков и народов», указывая на «нравственно благотворное влияние» на общество таких великих писателей прошлого, как Шекспир, Шеридан, Мольер, Гете, Шиллер, Бомарше.

Комедия, по мнению Гоголя, должна не забавлять смешными ситуациями, прикрывая этим подлинные, кровоточащие противоречия и язвы общественной жизни, а смело и правдиво их вскрывать, сдергивать маску лицемерия с представителей господствующих классов. Эта общественно-обличительная «идея» комедии, глубина отражения ею действительности и определяют ее художественную структуру: «… правит пьесою, — указывает Гоголь, — идея, мысль: без нее нет в ней единства». Таким образом, настаивая на принципах реализма (комедия

— «верный сколок с общества»), Гоголь предостерегает против натуралистического подхода к жизни, против простого «списывания сцен», не освещенного идейной направленностью. Эта глубокая теоретическая осознанность художественных принципов драматургии и позволила Гоголю создать образец «высокой комедии», комедии подлинно идейной и реалистической.

В «Театральном разъезде» Гоголь обосновал эстетические принципы комедии как «зеркала общественной жизни», театра жизненной правды. «Если комедия должна быть картиной и зеркалом общественной нашей жизни, — указывает Гоголь, — то она должна отразить ее во всей верности».

Борьба Гоголя за театр жизненной правды, за создание «комедии общественной» сочеталась с борьбой за создание русского национального театра. Резко выступая против засилья иностранных мелодрам и водевилей, против переделки и перелицовки бессодержательных развлекательных пьес Скриба, Дюканжа и их подражателей, Гоголь призывает к созданию драматургии, продолжающей национальные традиции русского театра. «Положение русских актеров жалко. Перед ними трепещет и кипит свежее народонаселение, а им дают лица, которых они и в глаза не видали. Что им делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы, но какие-то взбалмошные люди, не имеющие решительно никакой определенной страсти и резкой физиономии? Где выказаться? На чем развиться таланту? Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам…» — восклицает Гоголь, требуя обращения драматурга к русской действительности. В своей борьбе за национальный театр Гоголь перекликался с Белинским, который уже в «Литературных мечтаниях» (1834) писал: «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный, русский театр!..»[226] Отстаивая национальное своеобразие русского театра, Гоголь вместе с тем высоко ценил великих представителей классического европейского искусства, в особенности — Мольера, Шекспира, Гольдони. В «Петербургских заметках 1836 года» он писал: «О Мольер, великий Мольер! ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры…»

Гоголь настаивал прежде всего на правдивом изображении жизни, на раскрытии в драматургическом произведении «ран и болезней» общества, на смелой и широкой постановке основных общественных проблем. Тем самым он заложил уже глубокое теоретическое обоснование комедии, основанной на показе общественных конфликтов, определяющих самый характер пьесы, типичность ее образов. Осуществление этих принципов общественной комедии он видел прежде всего в русской драматургии, в пьесах Фонвизина и Грибоедова. «В них уже не легкие насмешки над смешными сторонами общества, —

писал он о «Недоросле» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова, — но раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребления внутренние, которые беспощадною силою иронии выставлены в очевидности потрясающей». В этой общественной направленности комедии, в ее социальной значимости и видел Гоголь национальную особенность русской драматургии: «Наши комики двигнулись общественной причиной, а не собственной, восстали не противу одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодования лирического зажглась беспощадная сила их насмешки».

Этими принципами определялось и понимание Гоголем самого жанра «высокой комедии» как комедии общественной, правдиво отражающей действительность: «есть комедия высокая, верный сколок с общества, движущегося перед нами, комедия, производящая глубокостью своей иронии смех». Гоголь прежде всего указывает на то, что сатира, «смех» должны служить обличению социальных недостатков и безобразий, должны явиться оружием, поражающим виновников того произвола и хищничества, от которых «житья нет добрым»: «Бросьте долгий взгляд во всю длину и ширину животрепещущего населения нашей раздольной страны — сколько есть у нас добрых людей, но сколько есть и плевел, от которых житья нет добрым и за которыми не в силах следить никакой закон, — писал Гоголь в статье «Петербургская сцена в 1835/36 г.». — На сцену их: пусть видит их весь народ, пусть посмеется им. О, смех великое дело! Ничего более не боится человек так, как смеха».

Решительно отрицая комедию, лишенную общественного значения и интереса, основанную на «частной завязке», Гоголь в «Театральном разъезде» в реплике второго «любителя искусства» указывает, что уже «в самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере такою показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков, как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!»

«Завязка» комедии, по мнению Гоголя, должна быть основана на явлениях общественной жизни, разрешать важнейшие социальные вопросы, которые и придают общественную и художественную типичность и значительность пьесе. В словах второго «любителя искусства» и сформулировано это понимание. Отвечая на замечания о том, что в гоголевской пьесе «нет завязки», он говорит: «Да, если принимать завязку в том смысле, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее, точно, нет. Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит

вглядеться пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить во что бы ни стало другого, отмстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» В условиях буржуазно-дворянского общества все моральные ценности, все человеческие чувства стали предметом «рынка». Стремление к обогащению, погоня за «чином», «выгодная женитьба» — вот подлинно драматические пружины и коллизии современного общества, типические ситуации, которые порождаются самой действительностью, новыми условиями жизни.

Только став на путь отражения этих сторон жизни, комедия может освободиться от дурной условности, от сужения своего общественного значения и своих художественных возможностей, приобретает подлинную народность и жизненную правду.

С подлинным реализмом драматургии Гоголя тесно связаны и его взгляды на искусство актера, на сценическое воплощение образов пьесы. И здесь Гоголь далеко опередил свое время, наметив те художественные реалистические принципы актерского мастерства, которые полностью осуществлены были лишь в дальнейшем в наше время, прежде всего в деятельности Художественного театра. Гоголь выступал против примитивного, упрощенно бытового или водевильно-фарсового подхода к постановкам комедии на русской сцене начала XIX века, против разностильности и разнобоя в игре актеров, продолжавших или устаревшие условно-классицистические ходульные приемы, или игравших в буффонадно-водевильном духе.

В своем «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», Гоголь подчеркивает важность глубокого усвоения роли, понимания актером ее идейного смысла, характера действующего лица, его основных особенностей: «… должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, [чтобы] мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пиесы. О частных сценах и мелочах он не должен много заботиться. Они выдут сами собою удачно и ловко, если только он не выбросит ни на минуту из головы этого гвоздя, который засел в голову его героя». Эта формула Гоголя впоследствии была усвоена и развита К. Станиславским.[227]

Гоголь выдвинул и требование тщательной режиссерской постановки спектакля «актером-художником»: «Только один истинный

актер-художник может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видною и живою для всех актеров...»

От игры актера Гоголь прежде всего требовал естественности, жизненной правдивости. Он советует Щепкину при постановке «Ревизора» вводить актеров в «надлежащее существо ролей», в «верный такт разговоров», «чтобы не слышался фальшивый звук». «Словом, изгнать вовсе карикатурное и ввести их в понятие, что нужно не представлять, а передавать прежде мысли».

Драматургические принципы Гоголя, его театральная эстетика знаменовали победу реализма. Величайшей новаторской заслугой писателя явилось создание театра жизненной правды, того действенного реализма, той общественно-направленной драматургии, которая проложила дорогу дальнейшему развитию русского драматического искусства.

2

Еще в начале 1833 года Гоголь задумывает комедию с широким социальным охватом, рисующую отрицательные стороны современного общества. В письме к М. Погодину от 20 февраля 1833 года Гоголь сообщал о работе над своей первой комедией: «... я помешался на комедии... Уже и сюжет было на днях начал составляться, уже и заглавие написалось на белой толстой тетради: «Владимир 3-й степени», и сколько злости! смеху! соли*!*.. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит... Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет самый невинный, которым бы даже квартальный не мог бы обидеться. Но что комедия без правды и злости*!*..»

Замысел «Владимира 3-й степени» тесно связан с циклом петербургских повестей. Гоголь рисует в своей комедии высший бюрократический круг, мир бесчестных карьеристов, бессовестных подлецов и взяточников. Хотя работа над комедией приостановилась, видимо, на втором действии, но по сохранившимся отрывкам и сценам можно представить ее общий замысел. Со слов М. С. Щепкина известно, что главным действующим лицом комедии «был человек, поставивший себе целью жизни получить крест св. Владимира 3-й степени... Старания героя пьесы получить этот орден составляли сюжет комедии и давали для нее богатую канву, которою, как говорят, превосходно воспользовался наш великий комик. В конце пьесы герой ее сходил с ума и воображал, что он сам и есть Владимир 3-й степени. С особенною похвалою М. С. Щепкин отзывался о сцене, в которой герой пьесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире 3-й степени и воображает, что этот крест уже на нем».[228]

Главным действующим лицом комедии являлся важный петербургский чиновник Барсуков, все помыслы и старания которого направлены были

на то, чтобы получить орден Владимира 3-й степени. Он пытается добиться ордена, рассчитывая на протекцию своего приятеля Александра Ивановича, близко знакомого с министром. Однако Александр Иванович вовсе не намерен ему помочь, а, завидуя его карьере, замышляет против него интригу. Приезд брата Барсукова, степного помещика, с жалобой на завещание, подделанное братом, дает в руки Александра Ивановича оружие против Барсукова. Другая сюжетная линия комедии связана с семейством Повалищевой, сестры Барсукова. Она хочет женить своего сына Мишеньку на княжне Шлепохвостовой, тогда как молодой человек влюблен в бедную девушку, дочь мелкого чиновника Подкопытова, к которому, вероятно, должно было попасть дело о завещании.

Отдельные эпизоды этой незавершенной комедии были обработаны впоследствии Гоголем в виде самостоятельных сцен — «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская» и «Отрывок», которые представляют мастерские по своему художественному совершенству произведения, в то же время дают представление о замысле «Владимира 3-й степени». Однако было бы неверно рассматривать эти сцены лишь как отдельные фрагменты несостоявшейся комедии. Дорабатывая их в 1840–1841 годах, Гоголь придал каждой из них самостоятельное значение, справедливо рассчитывая на возможность их полноценного воплощения на сцене. Во «Владимире 3-й степени» и переработанных из него впоследствии «сценах» изображен гнусный мирок ничтожных честолюбцев, наглых хищников, завистливых лицемеров, которые заправляют государственными делами, возглавляют бюрократический аппарат, тяжелым прессом придавивший народ. Бурдюков, Полетаев, Собачкин — образы большой типической обобщенности, непосредственно ассоциирующиеся и с образами «Ревизора» и такими персонажами повестей Гоголя, как директор департамента в «Записках сумасшедшего» и «значительное лицо» в «Шинели».

В сценах из «Владимира 3-й степени» уже сказался реалистический метод Гоголя-драматурга, его умение создать типические характеры, беспощадность его сатиры. «Деловой человек» Иван Петрович (претендент на орден) в «Утре делового человека» начинает день с такого важного занятия, как привязывание бумажки на хвост собачке Зюзю. В разговоре с посетившим его Александром Ивановичем, приятелем министра, оба «деловых человека» с увлечением болтают о том, «каков был вистец» накануне вечером, и собираются ехать к своему сослуживцу Лукьяну Федоровичу, чтобы выяснить, была ли у того на руках «пиковка». Уже здесь Гоголь проявил основную особенность своей драматургии — показ характеров через самые обычные, будничные поступки и разговоры. Этим достигалась поразительная естественность, жизненная правдивость изображаемых им персонажей, осуществлялось как бы невольное их самораскрытие перед зрителем.

Психологически тонко и вместе с тем с убийственной сатирической едкостью показывает Гоголь мелкую и завистливую натуру чиновника, его моральную нечистоплотность, его одержимость мечтой о карьере. Точный бытовой и психологический рисунок характеров, жизненная правда и естественность ситуаций определяют и все развитие действия сцены. Желая заслужить признательность Барсукова, Александр Иванович рассказывает ему о своем пустейшем разговоре с «его превосходительством», в котором тот якобы упомянул о Барсукове. Естественно, что Барсуков с жадным вниманием выспрашивает подробности этого разговора, а Александр Иванович нарочно важничает и обрывает рассказ на самом интересном для его собеседника месте: «*Александр Иванович.* Он сказал: «Кто ж бы это такой?» — «Иван Петрович Барсуков», отвечал я. «Гм! — сказал его высокопревосходительство, — это чиновник и притом...» (*Поднимает вверх глаза.*) Довольно хорошо у вас потолки расписаны: на свой или хозяйский счет?» Оказывается, что его превосходительство только и сказал: «... это чиновник... ну, и...служит у меня...» В этой сцене намечены характеры Барсукова — напористого дельца, бюрократа и честолюбца, и Александра Ивановича, его «приятеля», — интригана и светского бездельника; столкновение этих характеров определяет и сюжет пьесы. Иван Петрович Барсуков отлично знает все приказные плутни и уловки и проявляет большую изобретательность в тех случаях, когда чувствует возможность поживиться. Он типичный представитель николаевской бюрократии, насаждавшей тупой казенный «порядок», требовавшей неукоснительного соблюдения рутинных бюрократических форм, ненавидевшей всякое новшество и, не дай бог, «вольнодумство». В разговоре с секретарем он заставляет молодого человека с университетским образованием переписать рапорт на том основании, что поля по краям бумаги неровны. В этой, казалось бы, незначительной детали раскрывается и тупой бюрократизм Барсукова и его враждебность к образованному человеку, проникнутому, по его мнению, новым, опасным для рутины духом.

Во второй сцене — «Тяжбе» — сенатский обер-секретарь Пролетов (соответствующий Александру Ивановичу в сцене «Утро делового человека»), читая «Северную пчелу», узнает о повышении в чине своего «приятеля» Бурдюкова (Барсукова в «Утре»). Раздосадованный его удачей, Пролетов без стеснения высказывает свое мнение о нем, несомненно в данном случае соответствующее истине: «Неужели Бурдюков? Да, он, Павел Петрович Бурдюков, произведен! а? каково? Взяточник, два раза был под судом, отец — вор, обокрал казну, гнуснейший человек, какого только можно представить себе, — каково? И весь свет почитает его за прямодушного человека! Подлец!» В запальчивости Пролетов раскрывает и собственные не весьма чистые делишки и причину своего возмущения Бурдюковым, помешавшим ему

самому хапнуть крупный куш, оспорив решение дела, на котором Пролетов решил заработать.

Завидуя своему «приятелю», Пролетов с радостью принимает самое горячее участие в жалобе степного помещика, брата Бурдюкова, который рассказывает о подделке последним завещания их тетки. Гоголь создает законченный образ Христофора Петровича Бурдюкова, провинциала помещика, «уездного медведя», до глупости простодушного и невоспитанного и в то же время нахрапистого и бесцеремонного. Пролетов — не менее ловкий и циничный делец, чем Павел Петрович Бурдюков, его «приятель». Замышляя сделать пакость своему другу, он испытывает «эдакое неизъяснимое удовольствие, как будто или жена в первый раз сына родила, или министр поцеловал тебя при всех чиновниках в полном присутствии». Гоголь показывает мелкие, завистливые характеры, нечистоплотные плутни чиновников-бюрократов в таких жизненно правдивых и вместе с тем типических ситуациях, что персонажи его сцен предстают перед зрителями во всей своей неприглядной обнаженности.

В «Отрывке» показана сцена из столичной жизни — аристократическое семейство «генеральши» Марьи Александровны (сестры Барсукова). «Аристократическая» кичливость, тщеславие, зависть, деспотизм, страсть к сплетням роднят Марью Александровну с представительницами фамусовского общества в «Горе от ума». Ее сын Миша мечтает принести своей службой какую-либо пользу, хочет жениться на дочери небогатого чиновника. За нежелание вести светский образ жизни мать с негодованием называет его «либералом». Однако Миша, несмотря на свои тридцать лет, не может выйти из-под руководства матери, по ее приказанию танцует на балах, переменил гражданскую службу на военную. В первоначальной редакции связь образа Миши с передовыми идеями его времени подчеркнута и в реплике его матери, возмущенной желанием Миши жениться на дочери бедного чиновника: «Ну, так! я вот как будто предчувствовала! Все это масонские правила. Все это от рылеевских стихов».

Особенно беспощадными и резкими сатирическими чертами наделен Собачкин, еще более мерзкая и растленная фигура, чем грибоедовские Молчалин и Загорецкий, хотя и имеет с ними много общего. «Мерзавец» и «картежник», как его характеризует Миша, Собачкин не только угождает дамам из светского общества, но и переносит из дома в дом самые скандальные и безобразные сплетни. Он легко завоевывает доверие Марьи Александровны, рассказывая ей сплетни о том, что ее приятельница Губомазова сама сечет своих крепостных «девок» и якобы нечаянно высекла своего мужа. Тип этого наглого прихлебателя светских гостиных, злостного сплетника и интригана написан жизненно правдивыми красками. Собачкин охотно оказывает услуги в

неблаговидных делах и берется расстроить отношения между Мишей и любимой им девушкой, подбросив фальшивое письмо. «Заняв» в счет будущих услуг у Марьи Александровны две тысячи, Собачкин, оставшись наедине, мечтает на эти деньги купить у каретника Иохима модную коляску и поразить ею всех на очередном гулянии. В монологе Собачкина, заключающем сцену, раскрывается вся его душевная грязь и ничтожество, обнажается мелкое тщеславие, полная аморальность и растленность этого проходимца. Гоголь завершает сцену замечательно найденным штрихом: Собачкин подходит к зеркалу и любуется своей наружностью. «Еще сегодня как-то опустился, — говорит он, — а то ведь иной раз точно даже что-то значительное в лице… Жаль только, что зубы скверные, а то бы совсем был похож на Багратиона. Вот не знаю, как запустить бакенбарды: так ли, чтобы решительно вокруг было бахромкой, как говорят — сукном обшит, или выбрить все гольём, а под губой завести что-нибудь, а?»

Острой сатирой на бюрократические верхи является и сцена «Лакейская» (действие в ней происходит в лакейской главного лица комедии, Ивана Петровича Барсукова, здесь названного Федором Федоровичем). В этой сцене Гоголь показывает, как «господа» своей праздностью и тщеславием развращают и своих слуг. Жизнь лакейской словно в кривом зеркале отражает жизнь господ, причем их суетность и тщеславие в персонажах лакейской выглядят еще смешнее и нелепее, чем «наверху» в гостиной. Точные бытовые краски, едкий юмор Гоголя в изображении нравов лакейской, имеющей даже свою табель о рангах в зависимости от знатности и титулов господ, — все это является злой пародией на дворянско-чиновное общество. Показ жизни «господ» через восприятие ее слугами тем самым дает возможность с особенной сатирической выпуклостью представить ее пустоту, фальшь и внутреннюю безнравственность. Развращенная бездельем лакейская стремится во всем подражать барам и прежде всего в их праздной и пустой жизни: «у хорошего барина лакея не займут работой», — таково убеждение Григория.

Задирая чужого лакея тем, что у его барыни, мол, «веревками хвосты лошадям подвязаны», Григорий обнаруживает своеобразное «аристократическое» презрение к лакеям нечиновных хозяев, усвоив с холуйской готовностью поведение и нравы аристократических обитателей верхних этажей. Разговоры о «бале», который затеян слугами в складчину, особенно остро пародируют эти претензии на «светскость». В беседе дворецкого с соседней горничной Аннушкой, забежавшей поболтать о предстоящем увеселении, это стремление походить на «господ» высмеяно с особенно злой иронией:

«*Аннушка*. Я боюсь только насчет общества.

Дворецкий. Нет, Анна Гавриловна, у нас будет общество хорошее. Не могу сказать наверно, но слышал, что будет камердинер графа Толстогуба, буфетчик и кучер князя Брюховецкого, горничная какой-то княгини… я думаю, тоже чиновники некоторые будут.

Аннушка. Одно только мне очень не нравится, что будут кучера. От них всегда запах простого табаку или водки, притом же все они такие необразованные, невежи».

Этот диалог кокетливой, избалованной Аннушки, опасающейся «необразованности» кучеров, и уважающего себя дворецкого мастерски раскрывает нравы лакейской, моральную развращенность и нелепую кичливость слуг, которые стремятся во всем подражать своим господам и тем самым комически разоблачают нравы светского общества. «Драматическая сцена» Гоголя своим обличительным смыслом, своим сатирическим сопоставлением слуг и господ оказалась близка Л. Толстому в «Плодах просвещения».

От драматических «сцен» Гоголя нити тянутся не только к комедиям А. Островского и Л. Толстого, но и к маленьким комедиям-водевилям А. Чехова, также глубоко насыщенным социальным содержанием. Чехов в своих одноактных комедиях («Медведь», «Предложение», «Юбилей») усиливает сюжетную заостренность положений, вводит те комические водевильные ситуации, которых нет в «сценах» Гоголя, но самая манера рисовки характеров, сатирическая «злость», естественность и правдивость жизненных красок, умение несколькими репликами раскрыть характер героя — все это, несомненно, восходит к гоголевской драматургии и в первую очередь к его драматическим сценам.

3

Вынужденный из-за опасения цензурного запрета оставить незаконченной комедию «Владимир 3-й степени», Гоголь почти одновременно с нею, в том же 1833 году, начинает работу над новой пьесой — будущей «Женитьбой» (первоначальная редакция называлась «Женихи»). Сюжет этой пьесы представлялся Гоголю более «безобидным» в цензурном отношении, чем сюжет его первой комедии, будучи основан на событиях частной жизни, так что, казалось бы, и «квартальный не мог бы обидеться».

В первоначальном варианте действие «Женитьбы» происходило в деревне, в помещичьем доме. Здесь еще отсутствуют Подколесин и Кочкарев. Невеста Авдотья Гавриловна — небогатая помещица. Хозяйственный Яичница, в первой редакции, справляясь о приданом невесты, интересуется количеством даваемых за нею крепостных «душ». «Ну, расскажи про приданое, — обращается он к свахе, — что именно. Ты мне сказала, что двадцать душ рабочих. А что же баб, сколько всех баб?»

Весной 1835 года Гоголь закончил полную редакцию комедии, которая получила новое заглавие — «Женитьба» и в основном совпадает по своему сюжету с окончательным текстом. В этом виде Гоголь читал комедию 4 мая 1835 года в Москве у Погодина. Напряженная работа над «Ревизором», занявшая конец 1835 года, заставила писателя отложить свое намерение отдать «Женитьбу» в театр для постановки. Сообщая М. Погодину об окончании «Ревизора» 6 декабря 1835 года, он писал о «Женитьбе»: «Той комедии, которую я читал у вас в Москве, давать не намерен на театр». Однако весной 1836 года, под влиянием настойчивых просьб Щепкина, желавшего поставить «Женитьбу» в свой бенефис, Гоголь еще раз переделал комедию. Но окончательно завершил он работу над пьесой лишь в 1841 году для четвертого тома собрания сочинений. Таким образом, начатая еще до написания «Ревизора», «Женитьба» была закончена Гоголем уже после создания первого тома «Мертвых душ».

«Женитьба» во многом близка к драматургическим принципам «Ревизора». Это также общественная комедия, в которой сюжетная ситуация столкновения женихов, стремящихся завоевать руку богатой невесты из купеческой семьи, служит раскрытию современных нравов, поводом для создания широкой социальной картины. Это комедия об «электричестве» «выгодной женитьбы», как характеризовал Гоголь в «Театральном разъезде» стоявшие перед современным драматургом темы. Если в «Ревизоре» раскрыта широкая разоблачительная картина чиновничье-бюрократического общества, движимого «электричеством чина», то в «Женитьбе» представлена внешне более скромная сфера бытовых отношений. Однако никак нельзя ограничить значение «Женитьбы» жанром «бытовой комедии», признанием ее лишь «правдивой картиной из жизни русского «среднего» сословия», как это обычно делалось.[229] При всем мастерстве Гоголя в изображении быта чиновников, отставных офицеров, купечества, показанных писателем с исключительной жизненной убедительностью, значение комедии этим далеко не ограничивается.

Обобщающее, типизирующее значение персонажей и всего замысла пьесы превращает «Женитьбу» в острую и глубокую социальную сатиру, правдиво раскрывающую пустоту и моральное ничтожество современного общества и вторжение в него новых буржуазных начал. В «Женитьбе» Гоголь показал сдвиги, происшедшие в окружающем мире, в котором все большую роль начинает играть «денежный капитал», выступает новое соотношение социальных сил. Самый брак становится средством купли-продажи, пародией на чувство. Гоголь срывает здесь маску лицемерия и ханжества, прикрывающую брак и семейные отношения в буржуазно-дворянском обществе, и показывает их во всей неприглядности, во всем цинизме и обнаженности эгоистических интересов.

Главные действующие лица комедии, Подколесин и Кочкарев, наиболее полно выражают моральную и духовную деградацию дворянского общества. При всем их внешнем различии они оба — порождение бессмысленности, пустоты, паразитического существования господствующих верхов. Подколесин в своей бездеятельности, нерешительности, робости — типический представитель той паразитической психологии, которая позже была осознана и разоблачена в понятии «обломовщина». В Подколесине выделены типические черты паразитического класса. Его боязнь какого-либо активного поступка порождена праздностью, бездельем, сознанием своего привилегированного положения, определяемого не личными заслугами, а принадлежностью к дворянскому сословию. При всей своей лености и бездеятельности Подколесин не лишен честолюбия: он твердо уверен в важности своего чина «надворного советника», с презрением относясь к прочей «канцелярской мелюзге» — «секретарям» и «титулярным»: «Да, батюшка, уж как ты там себе не переворачивай, а надворный советник тот же полковник, только разве что мундир без эполет». Забота о пошивке фрака, о хорошо начищенных ботинках — все это продиктовано стремлением не уронить своего веса и значения в «хорошем обществе». В то же время Подколесин предельно эгоистичен, он боится малейшего затруднения, всякой перемены в своей праздной жизни.

Иной, казалось бы, характер у Кочкарева. По словам Белинского, «*Кочкарев* — добрый и пустой малый, нахал и разбитная голова. Он скоро знакомится, скоро дружится и сейчас на *ты*. Горе тому, кто удостоится его дружбы!»[230] Однако Кочкарев далеко не просто «добрый и пустой малый». Это образ широкого социального охвата, сочетающий черты самонадеянного бахвальства и пустоты поручика Пирогова с злонамеренной «деятельностью» и наглостью, заклейменные Гоголем в дальнейшем в образе Ноздрева. Беспринципность, аморальность и духовное ничтожество Кочкарева засвидетельствованы его собственным чистосердечным признанием в том, что нет ничего зазорного, если даже плюнут в глаза: «Да что же за беда? Ведь иным плевали несколько раз, ей-богу! Я знаю тоже одного: прекраснейший собой мужчина, румянец во всю щеку; до тех пор егозил и надоедал своему начальнику о прибавке жалованья, что тот, наконец, не вынес — плюнул в самое лицо, ей-богу! «Вот тебе, говорит, твоя прибавка, отвяжись, сатана!» А жалованья, однако же, все-таки прибавил. Так что ж из того, что плюнет? Если бы, другое дело, был далеко платок, а то ведь он тут же, в кармане, — взял да и вытер».

В этом рассуждении — весь Кочкарев и вся та среда, типичным представителем которой он являлся. Кочкарев потому и верховодит в этом обществе, что прекрасно знает его нравы и неписаные законы. Благодаря своей изворотливости, нахрапу он почти достигает цели —

Подколесину уже некуда отступать, и он готов жениться. Но в мире погони за чинами и «капиталом» все неверно и обманчиво, и Кочкарев, уже, казалось бы, достигший своей цели, оказывается одураченным. Напористость, наглость Кочкарева, его бесцеремонность подчеркнуты отрывистой интонацией, фамильярно-развязным тоном, нарочитой грубостью речи. Досадуя на нерешительность Подколесина, Кочкарев обрушивается на него с градом ругательств: «Дурак, дурак набитый, это тебе всякий скажет. Глуп, вот просто глуп, хоть и экспедитор… ведь изо рта выманят кус. Лежит, проклятый холостяк! Ну скажи, пожалуйста, ну на что ты похож? Ну, ну, дрянь, колпак, сказал бы такое слово… да неприлично только. Баба! хуже бабы!»

Галерея женихов своей пустотой и ничтожеством во многом напоминает чиновничий синклит в «Ревизоре». Но показаны они не в служебных отношениях, а в частной, домашней жизни, в которой они проявляют ту же низость своей натуры, эгоизм и алчность. «Положительный» Иван Павлович Яичница при всей своей грубости и тупоголовости весьма практичен и предусмотрителен в деловых отношениях. Женитьба для него прежде всего чисто материальное дело. Поэтому он по-деловому и подходит к ней. Он и реестрик приданого проверит, и убедится самолично, действительно ли дом, отдаваемый за невестой, на каменном фундаменте, и столовое серебро перечтет. Хозяйственный и любящий «основательность», он и изъясняется, применяя к своим матримониальным планам жаргон чиновничьей канцелярии, деловых бумаг: «… находясь в должности экзекутора при казенном месте, я пришел узнать, какого роду лес, в каком количестве и к какому времени можете его поставить».

Если для Яичницы невеста лишь неизбежное приложение к приданому, то для отставного офицера Анучкина особенно существенно, говорит ли она по-французски. Однако отнюдь не потому, что сам Анучкин знаток французского языка. «Вы думаете, — отвечает он Жевакину, — я говорю по-французски? Нет, я не имел счастия воспользоваться таким воспитанием. Мой отец был мерзавец, скотина. Он и не думал меня выучить французскому языку…» Зачем же тогда захудалому отставному офицеру нужно, чтобы его невеста говорила по-французски? Здесь сказалось мелкое тщеславие, стремление почувствовать себя на уровне «высшего общества», в котором все достоинства человека измеряются тем, насколько бойко он болтает по-французски. Анучкин — типичный отставной «питомец Марса», живущий на нищенский «пенсион» где-то «на Песках», в жалкой каморке, единственным украшением которой является длинный чубук. Типичность анучкиных подтвердил в своем отзыве Белинский: «*Барышни, французский язык* и *обхождение высшего общества* — в этом для него и смысл жизни и цель жизни, и, кроме этого, для него ничего не существует. Много попадается Анучкиных на белом свете: они-то громче всех хлопают актерам и

вызывают их; они-то восхищаются всяким плоским и грубым двусмыслием в водевиле и осуждают пьесы за неприличный тон; они-то не любят ни на сцене, ни в книгах людей низкого звания и грубых выражений».[231]

Пожалуй, один лишь Жевакин, помимо материальных выгод, интересуется самой невестой, но и его интерес относится лишь к ее наружности. Для него равно милы все женщины — «лакомые кусочки», «розанчики», невеста же прельщает его пышностью своих форм, так как он, по его признанию, «большой аматер со стороны женской полноты». Жевакин изъясняется витиевато, в сентиментально-карамзинском духе. Его речь испещрена уменьшительными словечками («суконце», «душенька», «паучок», «красоточки черномазенькие», «балкончики», «розанчик», «тафтица», «шнуровочки», «манишечка», «платочек» и т. п.). Жевакин необычайно словоохотлив, но именно эта словоохотливость еще отчетливее рисует его умственное убожество. Рассказывая о Сицилии, Жевакин, в сущности, ничего не может сообщить о ней, кроме как о «красоточках черномазеньких» и «… эдакие горы, эдак деревцо какое-нибудь гранатное, и везде италианочки, такие розанчики, так вот и хочется поцеловать».

Скупыми, но типически-точными чертами показывает Гоголь тяжеловесное и неподвижное купеческое «темное царство». Но и здесь многое изменилось. Если отец невесты — Тихон Пантелеймонович, по словам его сестрицы, считал почтенным купеческое звание и не желал выдавать свою дочь даже за полковника, то его дочка Агафья Тихоновна только и думает о женихе-дворянине, и «хороший торговец» Алексей Дмитриевич Стариков не встречает ее сочувствия. «О купце и слышать не хочет. Мне, говорит, какой бы ни был муж, хоть и собой-то невзрачен, да был бы дворянин», — так характеризует ее сваха. В убогом сознании Агафьи Тихоновны собственно нет даже особых доводов в пользу дворянина. Главная побудительная причина — это тщеславие, желание покрасоваться в качестве «дворянки», показаться выше своего звания. Поэтому на резонные доводы тетки, защищающей купеческую «ровню», суконщика Старикова, Агафья Тихоновна отвечает лишь капризным: «Не хочу! Не хочу! У него борода: станет есть, все потечет по бороде…» Тетка невесты, Арина Пантелеймоновна, пытается в споре со свахой доказать преимущество купечества перед «голеньким» дворянином. На реплику Феклы о том, что «дворянин будет почтенней», она ядовито отвечает: «Да что в почтеньи-та? А вот Алексей Дмитриевич, да в собольей шапке, в санках-то как прокатится…» Фекла в ответ на это указывает на преимущества и «права» дворянина по части официальной иерархии: «А дворянин-то с аполетой пройдет навстречу, скажет: «Что ты, купчишка, свороти с дороги!» Или: «Покажи, купчишка, бархату самого лучшего!» А купец: «Извольте, батюшка!» — «А сними-ка, невежа, шляпу!» — вот что скажет дворянин». Однако Арина

Пантелеймоновна не сдается и резонно замечает: «А купец, если захочет, не даст сукна; а вот дворянин-то и голенькой, и не в чем ходить дворянину». На это Фекла может лишь возразить: «А дворянин зарубит купца». Этот, казалось бы, нелепый и смешной спор отражает социальный конфликт комедии. «Голенький» дворянин уже вынужден был идти на поклон к купцу, умерить свою спесь и кичливость, а купец все больше чувствует свою силу, он уже знает, что может идти за поддержкой в «полицию». В черновой редакции пьесы реплика Арины Пантелеймоновны по адресу «дворянина» звучала еще определеннее: «Разносилась с своим дворянином. Дворянин, дворянин, а только и славы, что имя. Такой же холоп, только что перед черным народом дуется, а чуть только кто немного починовнее его, знай так покланивается, что инда еле шеи не сломит».

Беспощадно обличая дворянскую спесь, Гоголь не щадит и купечество. «Купеческая дочь» — невеста Агафья Тихоновна лишена какого-либо интеллектуального начала. Унаследовав дикость купеческой среды, она полна лишь одним чувством тщеславия и элементарным желанием выйти замуж. Жениха она выбирает по жребию: «Такое несчастное положение девицы, особенно еще влюбленной». Поставленная перед выбором между претендентами на ее руку, Агафья Тихоновна мечтает лишь о том, «если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича» и «прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича», — тогда бы она сразу решилась. Эта сцена, заставляющая вспомнить сатирические краски и ситуацию басни Крылова «Разборчивая невеста», великолепно передает глупость и нелепость претензий Агафьи Тихоновны, полнейшее отсутствие у нее даже подобия какого-либо подлинно человеческого чувства.

Существенное значение имеет великолепный по яркости жизненных красок образ свахи — Феклы Ивановны, послуживший примером для многих персонажей комедий А. Островского. Сваха прекрасно разбирается в нравах того общества, в котором вершит свои «дела», знает истинную цену и промотавшимся дворянским женихам, и чиновнику, и купцу. Негодуя на вмешательство Кочкарева, она без стеснения характеризует свою профессию: «У людей только чтобы хлеб отымать, бездельник такой! В такую дрянь вмешался». Исполненная особенно ярких и пестрых красок речь Феклы изобилует как меткими народными поговорками и выражениями, так и мещанскими оборотами. Характеризуя Анучкина, она говорит: «Уж такой великатный! а губы, мать моя, — малина, совсем малина!» В перебранке с Кочкаревым Фекла находчиво пользуется народными поговорками: «Гляди налет на свой полет, а похвастаться-то нечем: шапка в рубль, а щи без круп». Фекла, хотя и наделена этой меткой народной речью и здравым смыслом, однако не является представительницей народного начала в комедии. Это бойкая и продувная мещанка, которая ловко

обделывает свои делишки, прикапливает капиталец. Но в ней все же больше трезвого ума и смекалки, чем в остальных персонажах комедии, поглощенных своими матримониальными планами.

И купечество и дворянство для Гоголя равно неприемлемы и враждебны. Первое — своей дикостью и алчностью, второе — тем, что «перед черным народом дуется», неспособно служить передовой, организующей силой государства. Оба сословия объединяются лишь в одном общем стремлении: поживиться за счет «черного народа». Именно эта оценка жизни господствующих классов с позиции народных интересов, хотя и не вполне осознанная самим Гоголем, и придавала разящую сатирическую силу и социальную типичность образам его комедии.

Гоголь показывает своих героев в наиболее ответственный и важный момент их жизни. Мастерски завязанный узел событий позволил ему собрать вместе столь разнообразных представителей петербургского «общества», столкнуть в едином «интересе» разные сословия. «Женитьба» — замечательный образец комедийного мастерства. Темп развития событий в «Женитьбе» замедлен, действие основано не на нарастании внешних событий или усложнений сюжетных перипетий, а на внутреннем подтексте, на раскрытии характеров в самом будничном, повседневном их проявлении.

В «Женитьбе» основной конфликт пьесы завязан общим «узлом»; Гоголь осуществил положение, сформулированное в «Театральном разъезде»: «... комедия должна вязаться сама собой, всей своей массою, в один большой общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих». Вопрос «женитьбы» волнует всех действующих лиц, связывая их в «общий узел», хотя все они по-разному заинтересованы в исходе событий.

Гоголь назвал свою комедию «совершенно невероятным событием в двух действиях». Невероятность «события» — бегство Подколесина в последний момент, когда все препятствия к браку были устранены, не является каким-либо фарсовым «трюком». В этом необычайном поступке, внезапно разрушившем столь тщательно и настойчиво подготовлявшуюся «женитьбу», Гоголь особенно полно раскрывает сатирический замысел пьесы, характер Подколесина, «призрачность» и безобразие всей среды, порождающей уродливые и пошлые проявления меркантильности и эгоизма.

Жизненная рельефность и выразительность образов комедии достигнута прежде всего при помощи точной речевой характеристики каждого персонажа. Используя разнообразные стили и пласты разговорной речи, выражения и обороты официально-канцелярского слога, элементы

профессиональной лексики и фразеологии — чиновничий, военный, мещанский, купеческий, «светский» салонный жаргоны и т. д., Гоголь создает типические образы, подчеркивает в них основные, важнейшие особенности той социальной среды, к которой они принадлежат. Реализм Гоголя далек от бытовизма, он требует сгущения красок, иронии, гротеска, которые делали бы возможным разоблачение «правдой, смехом и злостью». Отсюда подчеркнутость языковых характеристик персонажей «Женитьбы», их пустословия, косноязычия, выражающих бедность их мыслей и представлений. Особенно явственно показана эта ничтожность, умственное убожество «героев» «Женитьбы» в сцене первой встречи «женихов» у Агафьи Тихоновны. Боясь выдать свои матримониальные намерения, они болтают всякий вздор, косноязычно объясняя «случайность» своего появления в доме.

Языковый комизм у Гоголя восходит к народно-фарсовой традиции, служит разоблачению гнусного и корыстного мира «существователей». Уже самые фамилии, которыми Гоголь наделил своих персонажей, свидетельствуют об этой сатирической традиции — Яичница, Жевакин, Анучкин (первоначально Онучкин, что было признано цензурой неприличным для офицера), комизмом своих словесных ассоциаций создают тот сатирический аспект, в котором воспринимается фигура персонажа.

Реакционная критика отнеслась к «Женитьбе» с не меньшей враждебностью, чем к «Ревизору», почуя в комедии Гоголя осмеяние «основ» дворянско-буржуазного общества, его лицемерной «морали». Подобно тому как в оценке «Ревизора» изолгавшиеся реакционные критики стремились принизить значение гоголевской сатиры, называя его комедию «фарсом», отрицая типичность образов и происшествий, в ней выведенных, так поступили они и с «Женитьбой». Булгаринская «Северная пчела» развязно заявляла: «Ни завязки, ни развязки, ни характера, ни острот, ни даже веселости — и это комедия!.. Из этого сюжета, конечно, можно составить забавный фарс; и в самом деле, некоторые места в этой так называемой комедии очень смешны, но смешны карикатурой и преувеличением...»[232] Для реакционной критики комедия Гоголя была неприемлема именно своей сатирической остротой, которую она всячески стремилась преуменьшить, сгладить, свести значение «Женитьбы» к внешнему комизму.

4

В раздел «Драматических отрывков и отдельных сцен» четвертого тома сочинений Гоголя 1842 года была включена наряду с переработанными сценами из «Владимира 3-й степени» и комедия «Игроки», начатая им, видимо, в более ранние годы (весь раздел самим Гоголем датирован периодом с 1832 по 1837 год).

Трагикомическая история опытного шулера Ихарева, изобретательно обманутого и ограбленного еще более ловкими мошенниками и пройдохами, его же собратьями по ремеслу, вырастает в широкое обобщение. Там, где все отношения между людьми основаны на денежном интересе, на обогащении за счет ближнего, не существует ни морали, ни дружеских чувств — ничего, кроме «чистогана». В комедии Гоголя хищнический мирок авантюристов и шулеров предстает как своего рода «микрокосм», как слепок с жизни господствующих классов. В нем господствуют те же циничные представления о долге и нравственности, та же «политическая экономия» жуликов и грабителей, что и в сфере отношений всего окружающего общества. Прожженный мошенник Утешительный, восхищаясь тонкостью работы одного «почтенного человека», который занимался для помощи шулерам изучением рисунка обратной стороны карт, заявляет: «Это то, что называется в политической экономии распределение работ. Все равно каретник: ведь он не весь же экипаж делает сам; он отдает и кузнецу и обойщику».

Заведомые мошенники и шулера отнюдь не являются какими-то отверженцами. Они почтенные члены дворянского и чиновничьего общества. Утешительный, в прошлом офицер, Ихарев, не только шулер, но и помещик, у которого в Смоленской губернии сто душ да в Калужской восемьдесят. У него свои повара, свой кучер. Он настоящий «барин», о котором лакей Гаврюшка, на вопрос Швохнева о том, что делает его барин, с простодушной гордостью отвечает: «Известно, что делает? Он уж барин, так держит себя хорошо: он ничего не делает». Более того, Ихарев даже учился в университете, слушал лекции профессоров.

Сатира Гоголя в «Игроках» проникнута особенной остротой и злостью. Продувные жулики, циничные и наглые аферисты, профессиональные шулера, маскируя свои грязные и темные делишки, все время говорят о дружбе, общественном назначении человека, произносят высокопарные моральные сентенции. Бессовестный мошенник, который выдает себя за почтенного провинциального помещика Глова, надувая Ихарева, все время произносит нравоучительные речи: «Эх, господа, послушайте старика! Нет для человека лучшего назначения, как семейная жизнь в домашнем кругу. Все это, что вас окружает, ведь это все волнение, ей-богу-с, волнение, а прямого-то блага вы не вкусили еще». И мнимый помещик чувствительными чертами описывает мирный уют семейной жизни. Желая одурачить Ихарева, Швохнев, Кругель и Утешительный, составившие шайку циничных аферистов и жуликов, ведут сентиментальные разговоры о дружбе, о долге человека перед обществом. Кругель якобы с простодушной искренностью упрекает Утешительного в излишней доверчивости и откровенности. Гоголь

смело срывает здесь маску лицемерия и благонамеренности с окружающего общества:

«*Кругель*. Ну, признаюсь, это для меня непонятно. Быть откровенну со всяким. Дружба — это другое дело.

Утешительный. Так, но человек принадлежит обществу.

Кругель. Принадлежит, но не весь.

Утешительный. Нет, весь».

Все «благородные» и возвышенные фразы и слова Утешительного, Кругеля, Швохнева — об обязанностях человека, о долге, о мирной жизни в деревне, — взятые напрокат из словаря сентименталистов, звучат как злая насмешка, обнаруживают фальшь и пустоту этих понятий в буржуазно-дворянском обществе. Ведь вся окружающая действительность, весь опыт жизни и отношений господствующих классов делали такие слова, как «дружба», «добродетель», «закон», «честь», лишь пустышками, за которыми отсутствовало реальное содержание. И сам Ихарев, авантюрист и профессиональный шулер, мечтая обыграть мнимого Глова, которого он принимает за богатого помещика, также дает «принципиальное обоснование» своим жульническим планам в духе рассуждений буржуазных защитников «прогресса»: «Ведь как подумаешь, сколько денег пропадает даром, без всякой совершенно пользы. Ну что из того, что у него будет двести тысяч, ведь это все так пойдет, на покупку каких-нибудь тряпок, ветошек». Ихарев жаждет применить к «делу» чужие капиталы, и речь его звучит как едкая пародия на рассуждения финансиста. Он пытается не только оправдать свое жульничество и прямое ограбление ближнего, но видит в этом закон общественных отношений.

Считая себя богачом, Ихарев мечтает «заняться тем, что споспешествует к образованию», — пройтись в Петербурге «по Аглицкой набережной», пообедать в Москве «у Яра», «одеться по столичному образцу». Это, по его мнению, и означает «исполнить долг просвещенного человека». Таков пошлый, эгоистический «идеал» жулика и авантюриста, видящего всю «мудрость» жизни в том, чтобы «прожить с тонкостью, и искусством, обмануть всех и не быть обмануту самому — вот настоящая задача и цель».

Ихарев оказался, однако, сам обманут, его «цель» ограбить других не осуществилась, более ловкие хищники обманули его. Тогда он становится в позу оскорбленной невинности и, не замечая всего комизма положения, произносит филиппики по адресу мошенников, вопиет о законе: «Вот погоди, переловят всю вашу мошенническую шайку! Будете вы знать, как обманывать доверие и честность добродушных людей. Закон! закон! закон призову!» В этом обращении

Ихарева к «закону», столь цинично до сих пор им самим нарушаемому, Гоголь зло и ядовито высмеивает лицемерие современного общества, состоящего из пройдох и жуликов, вспоминающих о законе и совести лишь тогда, когда сами они попадают впросак.

Гоголь не ограничивается обличением морального разложения представителей дворянского круга. Как всегда, он охватывает широкую сферу социальных явлений. Самозванный чиновник из приказа Псой Стахич Замухрышкин (оказавшийся отставным штабс-капитаном Мурзафейкиным) представляет замечательный типический образ «приказного», разновидность героев «Ревизора» и «Мертвых душ», вроде Ивана Антоновича — кувшинное рыло. Мурзафейкин-Замухрышкин тем более легко играет свою роль взяточника-приказного, что никто не сомневается, что чиновник и должен быть таким. Заведомый прохвост и обманщик, он даже произносит обличительный монолог о взятках. В ответ на вопрос Утешительного, все ли приказные «хапуги», Замухрышкин цинично говорит о всей системе мздоимства: «Эх, господа!.. Ведь вот тоже и господа сочинители все подсмеиваются над теми, которые берут взятки, а как рассмотришь хорошенько, так взятки берут и те, которые повыше нас. Ну да вот хоть и вы, господа, только разве что придумали названья поблагородней: пожертвованье там или так, бог ведает, что такое. А на деле выходит — такие же взятки: тот же Савка, да на других санках».

Разоблачение волчьего закона дворянско-буржуазного общества, его бесчестности, эгоизма, власти денег сделано Гоголем с замечательным драматургическим мастерством. Стремительность развития действия, экономия в раскрытии сюжетного замысла, блестящий диалог создают ту напряженность драматического конфликта, которая разрешается неожиданным острым финалом, до конца развенчивающим показное «благополучие» и фальшь общественных отношений.

В «Игроках» с особенной наглядностью проявился основной метод сатиры Гоголя — разоблачения фальши, показной стороны поведения и морали господствующих классов путем обнажения подлинного лица, подлинной сущности их представителей. В пьесах Гоголя это разоблачение достигается тонким и остроумным приемом. Действующие лица умышленно играют несвойственную им роль, стремятся обмануть окружающих: плуты и негодяи выдают себя за порядочных и честных людей. «... Лица в пьесах Гоголя, — писал Белинский в своем отзыве об «Игроках», — люди, а не марионетки, характеры, выхваченные из тайника русской жизни...»[233] Эта жизненная правдивость и убедительность образов, созданных Гоголем, особенно ярко подчеркнута той речевой характеристикой, при помощи которой обрисованы действующие лица комедии.

В точной и полнокровной языковой живописи пьесы особое место занимает «игрецкий» жаргон, на котором разговаривают действующие лица комедии. В данном случае этот жаргон не только служит языковой характеристикой их «профессии» шулеров, но и особенно остро подчеркивает всю их моральную и духовную мерзость и фальшь. Смесь «гусарства», словесной бравады и «игрецкого» жаргона картежников еще сильнее выявляют гнилостную сущность и бесчестность этого «общества». Не случайно, что самый циничный и ловкий из этой компании шулеров, в прошлом офицер, Утешительный говорит на этой смеси гусарского и шулерского жаргонов. В его льстивых похвалах Глову-сыну, подзадоривающих последнего на игру, явственно слышатся и ирония, и забубённый разгул подгулявшего офицерика, и расчетливость шулера: «Ого-го, гусар! на сто тысяч! Каков, а? А глазки-то, глазки? Замечаешь, Швохнев, как у него глазки горят? Барклай-де-тольевское что-то видно. Вот он героизм! А короля все нет. Вот тебе, Швохнев, бубновая дама! На, немец, возьми, сьешь семерку! Руте, решительно руте! Просто карта фоска! А короля, видно, в колоде нет: право, даже странно. А вот он, вот он... Лопнул гусар!»

Драматургическое мастерство Гоголя сказывается в стремительном нарастании действия, в котором сталкиваются противоречивые интересы, спадают маски добропорядочности с персонажей. Неожиданный финал пьесы, резко меняющий положение вещей, — блестящий драматургический прием, который еще острее и беспощаднее разоблачает лживость, авантюризм и моральную гнусность нравов и «законов», царящих в «благовоспитанном» дворянском обществе, срывая с него последние покровы «порядочности».

5

«Комедия Гоголя «Ревизор», его роман «Мертвые души», — писал Герцен, — это страшная исповедь современной России...»[234]

«Ревизор» с самого начала был задуман писателем как социальная комедия широкого обобщения, разоблачающая самые болезненные язвы крепостнического общества. В «Авторской исповеди» Гоголь писал: «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем».

Показывая отвратительный облик бюрократическо-чиновнической России, Гоголь тем самым обнажал антинародную, хищническую сущность всего помещичье-крепостнического строя, учил ненавидеть мерзость, лицемерие и корыстолюбие его чиновных представителей. Познакомившись с провинциальным чиновничеством во время своей вятской ссылки, Герцен с гневом рассказывает в «Былом и думах» об этом «искусственном, необразованном классе», который «составляет

какое-то гражданское духовенство, священнодействующее в судах и полициях и сосущее кровь народа тысячами ртов, жадных и нечистых». Вспоминая о появлении «Ревизора», он говорит: «Гоголь приподнял одну сторону занавеси и показал нам русское чиновничество во всем безобразии его…».[235] В своем знаменитом письме к Гоголю Белинский указывал, что николаевская Россия «представляет собою ужасное зрелище» страны, где «есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей».[236] Комедия Гоголя наносила смелый удар полицейско-бюрократическому режиму николаевской России.

Недаром правительственный чиновник Храповицкий усмотрел в «Ревизоре» «нестерпимое ругательство на дворян, чиновников и купцов», то есть на основные господствующие классы и сословия тогдашней России.[237] Осмеяние и разоблачение всего чиновническо-бюрократического аппарата царской России имело огромное прогрессивное значение, учило широкие массы трудящихся понимать паразитическую и вредоносную «деятельность» всего механизма порабощения народа господствующими классами.

«Ревизор» был начат Гоголем вскоре после того, как он приступил к написанию «Мертвых душ». Сюжет комедии, как впоследствии указывал сам писатель, был дан ему Пушкиным. В письме к Пушкину от 7 октября 1835 года Гоголь обращается с просьбой: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. Если ж сего не случится, то у меня пропадет даром время, и я не знаю, что делать тогда с моими обстоятельствами. Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов, и клянусь — куда смешнее черта!» О. М. Бодянский, со слов самого Гоголя, записал в своем дневнике, что Пушкин рассказал Гоголю, как П. Свиньин (издатель «Отечественных записок») «выдавал себя во время поездки по Бессарабии за важного петербургского чиновника и, только когда он стал принимать прошения, был остановлен».[238] Среди записей неосуществленных замыслов в черновых бумагах Пушкина сохранилась следующая: «(Свиньин) *Криспин* приезжает в губернию на ярмарку. — Его принимают за <?>. Губернатор честный дурак. Губернаторша с ним кокетничает. Криспин сватается за дочь».[239] Здесь уже намечены те сюжетные ситуации, которые Гоголь с таким блеском и социальной правдивостью раскрыл в «Ревизоре». Однако и помимо рассказа Пушкина русская действительность той эпохи буквально на каждом шагу давала Гоголю неисчерпаемый материал для его комедии. Так, например, в последнее время стали известны судебные материалы о миргородском городничем Семене Браилко, «деятельность» которого во многом напоминает деятельность гоголевского Сквозника-Дмухановского. Учитывая близкие связи Гоголя с Миргородом, можно предположить, что проделки миргородского

городничего были известны писателю.[240] Лихоимцы городничие, грабившие «вверенное» их управлению население, чиновники-взяточники и казнокрады, городские сплетники — все это типичнейшие явления тогдашней действительности. Гоголь лишь сатирически сгустил и подчеркнул эти основные черты самодержавно-крепостнического строя.

«Ревизор» — вершина драматургии Гоголя как по глубине своего идейного содержания, так и по совершенству художественного мастерства. Сюжет «Ревизора» в заостренной форме раскрывал основные особенности социальной среды, сущность эпохи. В нем как бы сконцентрирована вся мерзость и фальшь полицейско-бюрократического режима, те нечистые и несправедливые отношения между людьми, которые являлись типическими для крепостнической монархии.

«Сущность комедии, — писал Белинский, — противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни».[241] В этом и основа конфликта в «Ревизоре». Противоречие между уродливыми и безобразными явлениями окружающей действительности и «назначением жизни», ее высоким идеалом, ее народной основой и выступает как конфликт, определяющий сюжет и развитие действия комедии. Глубокая социальная основа конфликта в комедиях Гоголя объясняет, казалось бы, «случайное», неожиданно комическое (а на деле закономерное) сплетение событий, выражающих это противоречие «деятельности мелких страстей и мелкого эгоизма» с идеалом жизни.[242]

За внешне смешными похождениями столичной «фитюльки» Хлестакова, принимаемого чиновниками провинциального городка за важную персону, приоткрывается все безобразие, весь антинародный характер крепостнического режима. Основной конфликт, определяющий построение пьесы, заключается не в столкновении отдельных персонажей, не в любовной коллизии, а в общественном, социальном характере «завязки», которая раскрывает наиболее существенные противоречия действительности. В «Театральном разъезде», как уже говорилось, Гоголь поставил вопрос об общественном характере «завязки», то есть основного конфликта пьесы, охватывающей всех действующих лиц. Новаторское определение роли «завязки», раскрывающей конфликт большого социального значения, объясняет и драматургическое своеобразие художественных принципов комедии Гоголя. Любовная «интрига» в «Ревизоре» присутствует на втором плане, лишь оттеняя и дополняя основной сюжетный конфликт. «Увлечение» Хлестакова одновременно и провинциальной кокеткой — женой городничего Анной Андреевной, и его дочерью Марьей Антоновной, объяснения им обеим в любви, предложение руки,

соперничество матери и дочери — все это, казалось бы, напоминает фарсовые положения. Но в комедии Гоголя эти комические ситуации важны не сами по себе, а по своей разоблачительной роли. Ухаживание Хлестакова за матерью и дочерью, взаимное их соперничество еще острее раскрывают пошлость, моральное безобразие окружающего общества.

Сюжет пьесы и выражает в наиболее жизненных и в то же время типических положениях социальные противоречия действительности. Конфликт между темными, хищными силами крепостнической, бюрократической верхушки и народом определяет и развитие действия комедии. При всей неожиданности и гротескности отдельных комических положений подлинный реализм комедий Гоголя в том, что их сюжетные ситуации и перипетии вытекают из всего идейного замысла, из глубокого проникновения в характеры действующих лиц. «Он находит эти толчки (то есть сценические положения. — *Н. С.*) не в событиях, приходящих извне, — подчеркивает Вл. И. Немирович-Данченко, — прием всех драматургов мира, — откуда эта бедная событиями жизнь небольшого русского городка может давать интересные внешние события? — Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была». Именно потому, что в основе комедии Гоголя лежит подлинная правда жизни, «никакие преувеличения, никакая сгущенность красок, никакая быстрота в смене настроений не изменяет высшей, художественной правде, — продолжает Немирович-Данченко, — а лишь углубляет ее, подчеркивает основное, типическое, наиболее полно выражающее сущность данного явления».[243] «Да, в этой комедии, — писал Белинский, — нет ни одного слова, строгой и непреложной необходимости которого нельзя б было доказать из самой сущности идеи и действительности характеров».[244] Продолжив традиции драматургии Грибоедова и Пушкина, Гоголь подчинил развитие действия раскрытию характеров, показав их в столкновениях и конфликтах, заостряющих существенные жизненные ситуации.

Все действие пьесы необычайно целеустремленно и органично сосредоточено вокруг «ревизора». Еще до появления Хлестакова вся атмосфера на сцене насыщена ожиданием «ревизора», а в дальнейшем поведение Хлестакова определяет все перипетии комедии. «Не нужно только позабывать того, — писал Гоголь, — что в голове всех сидит ревизор. Все заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц. У одних — надежда на избавление от дурных городничих и всякого рода хапуг. У других — панический страх при виде того, что главнейшие сановники и передовые люди общества в страхе...» В бюрократическо-полицейской России, где все общественные отношения определялись страхом и вопиющим произволом чиновной

клики, именно эта сила всеобщего страха и определила ту, казалось бы, маловероятную и смешную, почти водевильную ситуацию, когда ничтожного «елистратишку» весь город принимает за всемогущего «ревизора».

«Необычайное происшествие» — приезд мнимого «ревизора» в маленький провинциальный городишко — приводит в движение самые разнообразные пружины, благодаря чему перед зрителем проходит вся жизнь города. Чиновничество, купечество, городское мещанство выступают во всей жизненной конкретности и вместе с тем типичности своих взаимоотношений, являя собой картину всей страны.

Казалось бы, традиционно комедийная смешная ситуация путаницы, ошибочного узнавания героя — в «Ревизоре» не только определяет интригу пьесы, она во многом символична, выражая ту путаницу, ту ложность и фальшь общественных отношений, которые основаны на власти чина, мундира, а не на истинном достоинстве человека. Комическое по сути дела является вовсе не смешным, а безобразным и трагическим, превращается в сатиру на господствующий «порядок» вещей. Резкое заострение основного конфликта придает всей композиции комедии стремительность, сюжетную динамику, концентрированность действия.

Самая сцена, с которой начинается пьеса, — совещание чиновников у городничего, — намечает основной сюжетный «узел» комедии. Гоголь уже здесь выступает замечательным мастером-новатором реалистической драматургии. Вл. И. Немирович-Данченко писал: «С какой силой, с какой простотой, с какой гениальной экономией происходит завязка пьесы! Вы знаете, что по теории драмы первое действие посвящается завязке, второе — развитию, третье доводит пьесу до кульминационного пункта, четвертое подготовляет развязку, которая заключается в пятом действии. Самые замечательные мастера театра не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких первых сценах. В «Ревизоре» же — одна фраза, одна первая фраза: «Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор» — и пьеса уже начата. Дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх. Все, что могло бы соблазнить писателя для подготовки этого положения, или беспощадно отбрасывается, или найдет свое место в дальнейшем развитии фабулы. Как сценически крепко надо было овладеть замыслом комедии, чтобы так смело и в то же время так просто приступать к ней!»[245]

Первое действие не только завязывает «интригу», сюжет комедии, но и широко раскрывает ту систему обмана, взяточничества, воровства, круговой поруки, которая определяет весь характер «общественных отношений». Зритель уже в первом действии погружен в самую гущу нечистых и беззаконных плутней и проделок чиновников. Второе

действие начинается с монолога Осипа, в котором дана характеристика Хлестакова, не оставляющая сомнений у зрителя в том, кем и чем в действительности он является; так что дальнейшее появление самого Хлестакова, его претензии к трактирщику за плохое обслуживание воспринимаются зрителем, уже знающим подлинную цену его фанфаронства, комически. Тем самым последующая, центральная для второго акта, сцена объяснения Хлестакова с городничим полностью подготовлена. Ошибка городничего, принимающего из страха разоблачения своих «грехов» «елистратишку» за наделенного важными полномочиями ревизора, мотивирована как всем первым действием пьесы, так и началом второго акта.

Для зрителя сразу же ясна ошибка городничего, тогда как Хлестакову она непонятна. Этим оригинальным и резким комическим приемом, ничего общего не имеющим с наивными традиционными переодеваниями и неузнаваниями, Гоголь сразу же создает острую сатирическую ситуацию, которая все более и более усложняется в дальнейшем, предоставляя автору возможность беспощадно, до конца разоблачать лицемерие и безобразие всего дворянско-бюрократического общества, — городничего, чиновников, Хлестакова, городских обывателей, купцов, показав их в самых потаенных и бесчестных поступках и помыслах. То обстоятельство, что Хлестаков принимается всеми за ревизора, объясняется укладом жизни провинциального города, нечистой совестью городничего и чиновников, напуганных неожиданно полученным известием о «ревизоре» из столицы. И чем нелепее и наглее ведет себя Хлестаков, тем тверже убеждаются в его «инкогнито» чиновники.

Третье действие, происходящее в доме городничего, заключает сцену безудержного вранья Хлестакова, центральную в пьесе. В ней до конца обнажается характер Хлестакова и доходит до апогея страх чиновников, их уверенность во всемогуществе «ревизора». В четвертом акте события развиваются еще более быстрыми темпами, захватывают все более широкие круги провинциального общества. Прием Хлестаковым чиновников, «подсовывающих» ему взятки, появление купцов, жалующихся на городничего, и, наконец, унтер-офицерской вдовы и слесарши создают широкую социальную панораму и в то же время способствуют нарастанию сюжетного напряжения. Предложение, сделанное Хлестаковым дочке городничего, снова меняет всю ситуацию. Городничий, Анна Андреевна показаны в новом аспекте, еще глубже, до конца разоблачается и обнажается все наиболее грубое и мерзкое, что таилось в их душах. Резкий сюжетный поворот дает возможность в новом свете показать характеры и вместе с тем подготовить тот неожиданный и в то же время закономерный финал, которым завершается пьеса. «Возвышение» городничего, его честолюбивые планы делают особенно драматичным последующее его «падение».

Пятое действие начинается с изображения торжества и «величия» городничего и завершается разоблачением Хлестакова, являющимся тем самым и катастрофой для городничего. Неожиданное известие о прибытии настоящего ревизора вновь возвращает пьесу к ее началу, к прежней расстановке фигур. Круг замкнулся, и тем резче и беспощаднее сатирический, обличительный смысл комедии, в которой срываются одна за другой маски с представителей господствующих классов.

Смелым новаторством Гоголя было то, что он не противопоставил своим отрицательным персонажам — положительного героя. Он не стал и на традиционный путь наказания порока. В комедии Квитко-Основьяненко «Приезжий из столицы», сходной по сюжету с «Ревизором», — Пустолобова, надувшего чиновников города подобно Хлестакову, возвращают с дороги и арестовывают.[246] Гоголь не показал подобного «торжества правосудия» и «посрамления порока». Хлестаков, одурачив чиновников, благополучно уезжает, исчезает, по словам Гоголя, как «фантасмагория». Не показано и то, постигает ли возмездие за их плутни городничего и чиновников. Комедия кончается известием о приезде настоящего ревизора. Но многоопытные в обмане и надувательстве чиновники могут провести и «приехавшего по именному повелению из Петербурга чиновника», как провел городничий уже трех губернаторов. Неизвестно, будут ли наказаны чиновники государственной властью, но они наказаны тем, что их проступки разоблачены перед светом, что их хитрость обернулась против них же.

В этом и смысл знаменитой «немой» заключительной сцены, которой такое большое значение придавал Гоголь. В своем «Отрывке из письма» Гоголь не только указал на значение этой мимической сцены для понимания всей комедии, но и подчеркнул то состояние «боязни и страха», которое и составляет финал пьесы, является своего рода возмездием: «Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов». «Немая сцена» — это сцена возмездия, разоблачения перед глазами зрителя «великости грехов» представителей чиновничьей России, а отнюдь не «торжества правосудия».

Обобщающая, типизирующая сила гоголевского реализма такова, что писатель, рисуя, казалось бы, узкий круг явлений, раскрывает в них широчайшую картину современного общества. Захудалый маленький городишко, затерянный среди бескрайных просторов России, о котором городничий резонно говорит, что «отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», становится типическим изображением всей тогдашней крепостнической России. В персонажах «Ревизора» Гоголь показывает не только распространенное и обыденное, а раскрывает в них наиболее существенные отрицательные черты

крепостнического общества. Сквозники-дмухановские, Хлестаковы, земляники являются выражением того типического, что передает самую сущность полицейско-бюрократического строя, его антинародный, угнетательский характер, духовное ничтожество и нравственный распад его представителей. Типический характер изображаемой в «Ревизоре» социальной среды и ее представителей вызвал особенное негодование и озлобление реакционных кругов, которые отказывались видеть в персонажах комедии явления действительности, отрицая правдоподобие изображаемого писателем. Продажный клеветник Булгарин писал: «В этом-то городишке все крадут, берут взятки, делают величайшие глупости, сознаются чистосердечно в своих плутнях и даже преступлениях… и живут да поживают дружно и мирно, приводя только в недоумение зрителя, не понимающего, каким чудом этот городишко, в котором нет честной души, может держаться на земном шаре, когда ни хищные волки, ни лисицы не могут жить в обществе».[247] Для ретрограда и реакционера Булгарина пьеса Гоголя представляется «неправдоподобной», тогда как именно эта концентрация событий, резкость сатирических красок и выявляют с наибольшей полнотой типичность сюжета и характеров.

Проблема типизации — одна из основных для понимания художественного метода Гоголя. Его образы наделены огромной типической обобщенностью, и в этом причина силы и длительности их воздействия. Говоря о типическом характере героев «Ревизора», Белинский писал: «Вот в этом-то состоит *типизм* изображения: поэт берет самые резкие, самые характеристические черты живописуемых им лиц, выпуская все случайные, которые не способствуют к оттенению их индивидуальности».[248] Выбирая наиболее «характеристические» черты, Гоголь тем самым выделяет типическое начало, отбрасывая случайное и второстепенное. Однако это не означает, что он отказывается от индивидуальной характеристики, от, казалось бы, незначительных реалистических деталей. Именно уменье найти и выделить такие черты и подробности, которые усиливают и заостряют типичность образа, и отличает мастерство Гоголя как художника-реалиста.

«Художественная обрисовка характера, — писал Белинский по поводу героев «Ревизора», — в том и состоит, что если он дан вам поэтом в известный момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать всю его жизнь и *до* и *после* этого момента».[249] Это замечательное умение в сжатой драматической форме исчерпывающе раскрыть характер, показать всю жизнь персонажа достигается Гоголем посредством необычайно точной и яркой лепки образа. Говоря о том, что в сцене спора Анны Андреевны и Марьи Антоновны о туалете «резкими чертами» обрисовываются их характеры, Белинский замечает, «… в этой коротенькой, как бы слегка и небрежно наброшенной сцене, вы видите

прошедшее, настоящее и будущее, всю историю двух женщин, а между тем она вся состоит из спора о платье…».[250]

Гоголь нигде сразу, «в лоб», не разоблачает своих героев, не дает их уже «готовыми», ясными для зрителя. Если мы уже из первой же сцены узнаем, что у городничего «рыльце в пушку», что он «не любит пропускать того, что плывет в руки», то в дальнейшем развитии действия фигура городничего все время усложняется, он предстает перед зрителем во все новых и новых аспектах: алчного и жестокого хищника (сцена с купцами), честолюбца и карьериста (мечты его в 5-м акте, после «помолвки» Хлестакова), циника и ловкого бюрократа (в разговорах с чиновниками) и т. д.

Драматург правдиво представил психологию, внутренний мир своих героев. Именно поэтому следует решительно отказаться от нередко высказывавшегося мнения о том, что Гоголь создавал статичные сатирические «маски», гиперболически преувеличенные «типы», выражавшие лишь какую-либо одну черту характера. Белинский, отдавая должное гению Мольера, который «верно схватил многие черты своего времени», все же противопоставил театру Мольера драматургию Гоголя как драматургию характеров. У Мольера в «Тартюфе», по словам Белинского, «все лица *присочинены* для главного», тогда как в «Ревизоре» — «каждое лицо… способствуя развитию главной идеи, в то же время есть и само себе цель, живет своею особною жизнию»,[251] является характером. Гоголь в этом отношении выступает прямым продолжателем драматургических принципов Грибоедова и Пушкина, в произведениях которых характеры раскрывались во всей своей жизненной реальности, сохраняя в то же время свою типичность. Раскрывая типическое не как выпячивание отдельных черт, а в жизненно правдивых характерах, Гоголь смог создать широко обобщенные типические образы, сохраняющие всю полноту индивидуального характера. Его городничий не просто плут и деспот: в нем показан сложный, хотя и грубый характер, разнообразная гамма чувств и переживаний.

Комизм пьесы для Гоголя не столько в смешных ситуациях, сколько в том, что действующие лица сами не замечают комизма положений, в которые они попадают. Ирония и юмор у Гоголя служат основной цели — разоблачению враждебной человеку действительности, являются средством сатирического развенчивания лицемерия и показного благополучия господствующих классов.

Примером такого «саморазоблачения» действующих лиц может служить объяснение городничего с Хлестаковым в трактире, когда каждый из них объят страхом и поэтому не замечает страха своего собеседника и понимает его слова как нарочитую хитрость. Хлестаков перепуган предложением городничего переехать на другую квартиру,

воображая, что городничий хочет отвезти его в тюрьму, и пытается напустить на себя важность, внушенную отчаянным страхом, тогда как городничий, решив, что «ревизор» разгневан злоупотреблениями, стремится изо всех сил задобрить его, даже признаваясь в отдельных своих «грешках», рассчитывая этой «откровенностью» увильнуть от признания в более крупных преступлениях.

«*Хлестаков*. Нет, я не хочу! Вот еще! мне какое дело? Оттого, что у вас жена и дети, я должен идти в тюрьму, вот прекрасно! Нет, благодарю покорно, не хочу.

Городничий (*дрожа*). По неопытности, ей-богу по неопытности. Недостаточность состояния... Сами извольте посудить: казенного жалованья не хватает даже на чай и сахар. Если ж и были какие взятки, то самая малость: к столу что-нибудь да на пару платья. Что же до унтер-офицерской вдовы, занимающейся купечеством, которую я будто бы высек, то это клевета, ей-богу клевета. Это выдумали злодеи мои: это такой народ, что на жизнь мою готовы покуситься».

Несоответствие речей и реплик персонажей с их мыслями и поступками — один из наиболее распространенных приемов комического у Гоголя. Городничий, аттестующий себя перед Хлестаковым в качестве рачительного и неусыпного благодетеля беззастенчиво ограбляемого им города, смешон, потому что зритель прекрасно понимает цену его красноречия. Гоголь сам в «Театральном разъезде» раскрывает как основной идейный и художественный принцип своей комедии срывание маски лицемерия и «благопристойности» с плутов и негодяев, захвативших в свои руки власть: «В ней, — то есть в комедии, — говорит «очень скромно одетый человек», — как мне кажется, сильней и глубже всего поражено смехом лицемерие, благопристойная маска, под которою является низость и подлость, плут, корчащий рожу благонамеренного человека. Признаюсь, я чувствовал радость, видя, как смешны благонамеренные слова в устах плута и как уморительно смешна стала всем, от кресел до райка, надетая им маска»,

Художественные средства Гоголя-драматурга направлены на разоблачение этого лицемерия. Чиновники города, начиная от городничего и кончая почтмейстером, прилагают все усилия, чтобы показаться честными и «благонамеренными» людьми, но их ложь и притворство в конечном итоге неизменно обнаруживаются. Зритель все время понимает полное несоответствие между их фальшиво-благонамеренными речами и подлинной сущностью. Этим определяется и речевая характеристика персонажей, которая основана на разоблачении словесной фальши, маскирующей подлинное содержание их мыслей и чувств.

Именно поэтому у городничего два «языка»: один грубый и откровенный — в тех случаях, когда он говорит в кругу «своих», и другой льстиво-официальный, сугубо книжный, бюрократический — когда он обращается к выше его стоящим по чину и положению. Этот языковый контраст комически подчеркивается Гоголем на всем протяжении пьесы.

Герои «Ревизора» на каждом шагу лгут и в то же время беспрерывно разоблачают себя. На протяжении всей комедии они постепенно проявляют свои наиболее глубоко скрытые недостатки и пороки, всю отвратительную и низкую сущность своей натуры. Уже с самого начала комедии городничий представлен как взяточник и плут, но в дальнейшем он вырастает в грозную фигуру деспота и честолюбца, грубого и дерзкого хищника, забравшего в свои лапы весь город. Подхалим и хитрец Земляника не только умеет ловко устраивать свои делишки, но он и доносчик и клеветник. Провинциальная кокетка Анна Андреевна обнаруживает в последнем действии свое ненасытное честолюбие. Каждый эпизод пьесы вносит все новые и новые штрихи для понимания характера персонажа, приоткрывает перед зрителем (и читателем) ту лицемерную личину, под которой он выступал вначале: городничий — рачительный управитель города, пекущийся о благе его жителей, Анна Андреевна — заботливая мать, Земляника — добродушный хлопотун. Все эти личины спадают одна за другой, и обнажается подлинно жестокая и безобразная сущность всех этих лицемеров и хищников.

Одним из основных художественных средств рисовки персонажа для драматурга является язык. Речевая характеристика персонажей «Ревизора» свидетельствует об их социальной типичности и вместе с тем передает индивидуальный облик каждого из них. Своеобразие речевой манеры, словаря, фразеологии, синтаксиса, интонации каждого из героев выражает особенности его характера, типические черты его социального и психологического облика. А. М. Горький, говоря о создании характеров в пьесе, указывал, что «достигнуть этого можно только силою языка, тщательным отбором наиболее крепких, точных слов».[252]

Гоголь расширил рамки литературного языка, широко включив в него языковые особенности всех классов и профессий, отказавшись от той стертости и нивелированности книжного языка, от той мертвенной грамматической правильности, которая утверждалась грамматикой Греча и рецензентами «Северной пчелы», нападавшими на писателя за его словесную «грубость». В ответ таким критикам Гоголя Белинский (в «Журнальных и литературных заметках», 1842) приводил слова П. Вяземского, выступившего при появлении «Ревизора» с защитой языка Гоголя. «Есть критики, которые недовольны языком комедии, — писал

Вяземский, — ужасаются простонародности его, забывая, что язык сей свойствен выведенным лицам. Тут автор не суфлер действующих лиц, не он подсказывает им свои выражения: автор — стенограф».[253]

Замечательно сказал о языке гоголевских пьес И. Гончаров: «Каждая фраза Гоголя так же типична и так же заключает в себе свою особую комедию, независимо от общей фабулы, как и каждый грибоедовский стих».[254] Гончаров имел в виду здесь выразительность реплик Гоголя, каждая из которых раскрывала характер персонажа, являясь столь же меткой, эпиграмматически точной формулой, как и грибоедовский стих.

Смешные и вместе с тем отвратительные фигуры, живые лица, а не моральные олицетворения или гротескные комические маски — таковы персонажи «Ревизора», воплощающие всю чудовищность и мерзость бюрократического режима. Сквозник-Дмухановский — типическая фигура аракчеевского режима, значение и роль его отнюдь не ограничены рамками деятельности городничего скромного заштатного городка. В образе Сквозника-Дмухановского Гоголь выпукло передал основные черты чиновника-бюрократа, ставшего чуть ли не центральной фигурой той эпохи. Напомним характеристику бюрократа, данную Герценом для николаевской эпохи «фасадной империи»: «Большие знатоки всевозможных формальностей, холодные и нерассуждающие исполнители приказов свыше, они были преданы правительству из любви к лихоимству».[255] Мечты Сквозника-Дмухановского о генеральстве вполне обоснованны: те качества преданного исполнительного служаки и бюрократа, которые он проявляет в должности городничего, являлись и обязательными свойствами всего правительственного аппарата, самых высших его звеньев.

Обкрадывая и обманывая государство во имя своих корыстных личных интересов, городничий остается «верным» служакой, преданным тому режиму, который позволяет ему сделать карьеру. Он плоть от плоти этого режима, вне которого невозможно самое существование таких городничих. Городничий сам считает себя носителем этой ничем не ограниченной власти на том основании, что он назначен на свой пост для поддержания раз навсегда заведенного «порядка». В тех наставлениях, которые он дает в начале комедии чиновникам, чувствуется не только прожженный делец, но и администратор, уверенно выполняющий «предначертания» правительства. Взятки же и прочие проступки городничий считает естественной компенсацией за свою преданность престолу и начальству. «Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим богом устроено, — считает городничий, — и вольтерианцы напрасно против этого говорят». На упрек судьи Ляпкина-Тяпкина в том, что взятки шубой в пятьсот рублей, которые берет городничий, предосудительнее,

чем борзые щенки, получаемые самим судьей, городничий с непоколебимой уверенностью в своей верноподданнической благонамеренности отвечает: «Ну а что из того, что вы берете взятки борзыми щенками? Зато вы в бога не веруете; вы в церковь никогда не ходите; а я по крайней мере в вере тверд и каждое воскресенье бываю в церкви».

Образ городничего необычайно полнокровен, жизнен. Гоголь показывает его в самых разнообразных проявлениях и аспектах, во всей его социальной типичности и психологической углубленности «Городничий, — по словам Гоголя, — не карикатура, не комический фарс, не преувеличенная действительность, и в то же время нисколько не дурак, но по-своему очень и очень умный человек, который в своей сфере очень действенен, умеет ловко взяться за дело, — своровать и концы в воду схоронить, подсунуть взятку и задобрить опасного ему человека». Как отмечал еще Белинский, в городничем прежде всего сказался провинциальный чиновник, который начал службу по-старинному и выслужился из чиновничьей мелкоты в городничего — главное лицо в городе. Чтобы дослужиться до городничего, ему пришлось на своем веку испытать немало унижений, пройти досконально нечистоплотную чиновничью «науку» подхалимства, взяточничества, бюрократического чинопочитания, надувательства. Недаром в заключительной сцене, обескураженный раскрывшимся обманом городничий исступленно кричит: «... выжил, глупый баран, из ума!.. Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду; трех губернаторов обманул!..» В этом признании ясно все прошлое городничего. Ловкий и беззастенчивый карьерист, не стесняющийся никакими средствами для того, чтобы пробить себе дорогу, — он по-своему не глуп и предприимчив. Долгие годы службы сделали его грубым и циничным, он безнаказанно обирает «вверенный» ему город, попирает на каждом шагу не только все нравственные устои, но даже и те «законы», блюсти которые он назначен. Все его усилия направлены на соблюдение внешнего, видимого благолепия, достигаемого путем притворства, обмана, лицемерия, долженствующих приукрасить «фасад» крепостнических порядков, прикрыть творимые им безобразия.

В своих жалобах на городничего купцы приоткрывают жестокие и беззаконные методы управления, вернее — устрашения, применяемые городничим. Ослушников он донимает принудительными постоями: «... попробуй прекословить, наведет к тебе в дом целый полк на постой», а то и более свирепыми средствами: «... я тебя не буду, говорит, подвергать телесному наказанию или пыткой пытать — это, говорит, запрещено законом, а вот ты у меня, любезный, поешь селедки!»

Начиная с городничего и кончая Держимордой, весь чиновничий синклит знает лишь один закон: брать взятки, грабить всеми «законными», а чаще всего беззаконными способами, соблюдая лишь должностную иерархию. «Не по чину берешь!» — с этими словами обращается городничий к квартальному, стянувшему у купца целую штуку сукна. Но и сам городничий не знает меры. Купцы жалуются на него Хлестакову, также обвиняя городничего в том, что он берет «не по чину», превышает «законные», с их точки зрения, «нормы», справляя свои именины и на Антона и на Онуфрия.

Человек выбившийся из «низов», городничий честолюбив. Но и это честолюбие, разыгравшееся, когда он узнает о помолвке своей дочери с Хлестаковым, принимаемым им за значительное лицо, имеет тот же дрянной характер, раскрывает тщеславную душонку городничего. Даже в своих честолюбивых мечтах о «генеральстве» он не может придумать ничего другого, как шеренгу «титулярных», капитанов и городничих, тщетно ожидающих лошадей на почтовых станциях, тогда как он сам, предваряемый фельдъегерем, скачет на тройке, сопровождаемый их завистливо-почтительными взглядами. Опьянение властью, перспективой «карьеры» охватывает городничего в пятом действии, когда, по словам Белинского, он «является в своем апотеозе, полным определением своей сущности», когда «все темное, грозное, низкое и грубое, что крылось в его природе, развивалось воспитанием и обстоятельствами, все это всплыло со дна наверх…»[256] В этом опьянении властью городничий приобретает тот страшный и грозный облик, который отличает носителя деспотической власти.

Городничего всегда можно узнать по его грубовато самоуверенной интонации, по бытовому просторечию, подчеркивающему его самодовольство, циническую откровенность власть имущего лица, которые вместе с тем характеризуют его как человека необразованного, грубого солдафона. В своем кругу он предпочитает говорить, не прибегая к притворству, называя вещи своими именами. В ответ на жеманные восторги Анны Андреевны перед Хлестаковым городничий с откровенностью подшучивает над ней: «Ну, уж вы — женщины! Все кончено, одного этого слова достаточно! Вам все — финтирлюшки! Вдруг брякнут ни из того, ни из другого словцо. Вас посекут, да и только, а мужа и поминай как звали». Обращаясь к подчиненным, к купцам и прочим зависимым от него, городничий переходит уже просто к грубому окрику, не стесняется в выражениях. Так, в разговоре с Держимордой городничий все время употребляет выражения, подобные: «Эк как каркнула ворона! (*Дразнит его.*) «Был по приказанию!» Как из бочки, так рычит!» С купцами разгневанный и торжествующий свою победу городничий и вовсе уже не сдерживается, показывает себя во всей своей «натуре»: вероятно, вспомнив и хорошо знакомый ему солдатский лексикон. Начиная свою речь с грозной иронии, он кончает ее грубой

бранью: «Что, голубчики, как поживаете? как товар идет ваш? Что, самоварники, аршинники, жаловаться? Архиплуты, протобестии, надувайлы мирские! Жаловаться? Что? много взяли! Вот, думают, так в тюрьму его и засадят!.. Знаете ли вы, семь чертей и одна ведьма вам в зубы, что...»

Вместе с тем городничий хорошо усвоил ту официально-благонамеренную фразеологию, с которой он привык обращаться к начальству. В разговоре с Хлестаковым он беспрестанно прибегает к этим книжно-стереотипным формулам, к льстивому и насквозь фальшивому казенному красноречию: «Что можно сделать в глуши? Ведь вот хоть бы здесь: ночь не спишь, стараешься для отечества, не жалеешь ничего, а награда неизвестно еще когда будет».

В заключительном монологе городничего, с которым он обращается к зрительному залу, с особенной силой раскрывается его «подноготная». В своем душевном смятении городничий выбалтывает позорную правду, показывает страшный облик николаевской монархии. Городничий обращается к зрителям, — и в этом смелое новаторство Гоголя, — будучи уверен, что он адресуется к кругу своих единомышленников: «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака старому подлецу!» Его при этом особенно тревожит не самый факт обмана, а гласность, возможность, что правда о том, как он был одурачен, станет всеобщим достоянием: «... мало того, что пойдешь в посмешище — найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно: чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши». В отчаянии и злобе городничий обращается к зрительному залу, видя в нем таких же городничих и чиновников, преданных власти: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх, вы!..» Это замечательная по своей сценической смелости реплика еще раз с необычайной силой подчеркивает типичность происходящего, беспощадность того разоблачения, которое подрывает самые основы господствующего режима.

Недалеко ушли от городничего и остальные чиновники города, живущие по тем же неписаным «законам» бюрократической «науки». Они так же, как и городничий, смотрят на службу лишь как на возможность личного обогащения. И у них «рыльце в пушку», и они такие же хапуги и корыстолюбцы, как городничий, только помельче и потрусливее. Гоголь наделяет их индивидуальными чертами, показывает характер каждого жизненными, ему одному свойственными красками. Попечитель богоугодных заведений Земляника, по словам Гоголя, «неповоротливый и неуклюжий человек», «при всем том проныра и плут». Во «вверенной» его попечению больнице больные ходят черные, как кузнецы, и мрут, как мухи. Но Земляника не только

плут и казнокрад. Он и «проныра», интриган, сплетник, добровольный доносчик.

Угодливая интонация опытного в житейских и служебных казусах Земляники раскрывает самую сущность характера этого подлого очковтирателя, подхалима и ябедника. Лицемерно-лебезящий тон сочетается в его речи с казенно-верноподданнической фразеологией, с фальшивым добродушием. В ответ на замечание Хлестакова, сытно позавтракавшего в больнице, что больных там оказалось немного, Артемий Филиппович без запинки врет: «Человек десять осталось, не больше; а прочие все выздоровели. Это уже так устроено, такой порядок. С тех пор, как я принял начальство, — может быть, вам покажется даже невероятным, — все, как мухи, выздоравливают. Больной не успеет войти в лазарет, как уже здоров, и не столько медикаментами, сколько честностью и порядком».

При разговоре с «ревизором» с глазу на глаз Земляника доносит и клевещет «для пользы отечества» на своих сослуживцев, сообщая о «предосудительном поведении» судьи, проводящего время в обществе жены Добчинского, у которого все дети, «даже девочка маленькая, как вылитый судья». Из этих, казалось бы, случайных и беглых упоминаний вырастает необычайно типическая и конкретная картина жизни и нравов всего города!

Судья Ляпкин-Тяпкин — собачник и страстный охотник. Он искренне считает себя честным человеком, так как взятки берет только борзыми щенками и, пользуясь своим положением, травит зайцев на полях и истца и ответчика. Вместе с тем судья, как указывает Гоголь, прочитал пять или шесть масонских книг и потому «несколько вольнодумен», составил свою доморощенную «теорию» о сотворении мира. Правда, «вольнодумство» Ляпкина-Тяпкина сказывается лишь в любви к туманным и нелепым рассуждениям и мало общего имеет с «вольтерианством», в котором упрекает его городничий. В образе Ляпкина-Тяпкина дана злая пародия на выродившийся дворянский либерализм, на незадачливых последователей масонства. Судья — полнейший бездельник, и, при всем своем «вольтерианстве», он потакает городничему, прикрывая его плутни.

Образ почтмейстера Шпекина прекрасно передает ту скудость интересов, ту убогую атмосферу провинциальной жизни, в которой возвышенной поэзией кажутся пошлые и цветистые фразы из писем провинциальных поручиков пироговых. Почтмейстер даже на память, как стихи, цитирует «перлы» красноречия из таких, незаконно прочитанных им, писем: «Жаль, однако ж, — обращается он к чиновникам, — что вы не читаете писем. Есть прекрасные места. Вот недавно один поручик пишет к приятелю и описал бал в самом игривом... очень, очень хорошо: «Жизнь моя, милый друг, течет,

говорит, в эмпиреях: барышень много, музыка играет, штандарт скачет»… с большим, с большим чувством описал». Простофиля почтмейстер, однако, не только «романтик» чужих писем, он живет теми же неписаными правилами круговой поруки и взяточничества, что и остальные чиновники.

Столь же малоутешительную картину представляет и уездное дворянство. Это прежде всего ничтожные и глупые сплетники Добчинский и Бобчинский, разносящие от безделья городские новости. Они — типическое воплощение внутренней пустоты, праздности и пошлости провинциального мирка. Эти, обычно находящиеся на заднем плане, городские сплетники приобретают известное значение и вес, лишь обогащаясь какою-либо новостью, которую они и спешат выложить поскорее. Духовное уродство, внутренняя нищета этих персонажей выражаются и в бедности их языка, в их косноязычии, в самом построении фраз, в дефективности речи.

Если «мечта» городничего «влезть в генералы» — мечта о власти и чине, то честолюбие Анны Андреевны более «тонкого» характера. Провинциальная кокетка и модница, она мечтает о «светской» жизни, о роскошном будуаре, о знакомых «с самым тонким обращением: графы и все светские…», чтобы ее дом «был первый в столице», чтоб у нее в комнате «такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза…» Городничиха не менее черства и эгоистична, чем ее муж. Воображая себя «генеральшей», она становится претенциозно спесивой и заносчивой. В ответ на угодливые просьбы чиновников похлопотать о них в дальнейшем в Петербурге, Анна Андреевна презрительно замечает: «Да ведь не всякой же мелюзге оказывать покровительство». Все ее интересы сосредоточены вокруг сплетен и волокитства. Несмотря на годы, Анна Андреевна только и думает об адюльтере, считая себя неотразимой красавицей, не стесняясь вступить в соперничество с дочерью. Такова разнообразная и вместе с тем отталкивающая галерея представителей «высшего круга» провинциального города, типичного для всей России той эпохи.

Другой социальной группой, представленной в комедии, является купечество. Но оно не противостоит чиновничеству, а показано, как и в «Женитьбе», в том же обличительном, сатирическом аспекте. На основе зарисовки отдельных фигур Гоголь создает впечатление целого коллектива, социальной группы, объединенной общими типическими чертами. Утесняемое городничим и властями, купечество выступает как сила, казалось бы, враждебная городничему, но в то же время связанная с ним общностью корыстолюбивых интересов, круговой порукой. Хотя купечество и страдает от неумеренных поборов городничих и держиморд, оно возмещает свои убытки на народе. Разгневанный на купцов за их жалобы Хлестакову, городничий дает не лестную, но

справедливую характеристику купеческого сословия: «Обманываете народ!.. Сделаешь подряд с казною, на сто тысяч надуешь ее, поставивши гнилого сукна, да потом пожертвуешь двадцать аршин, да и давай тебе еще награду за это?» В сердцах городничий проговаривается здесь о тех «патриархальных» отношениях, которые определялись совместным плутовством и воровством: «... а кто тебе помог сплутовать, когда ты строил мост и написал дерева на двадцать тысяч, тогда как его и на сто рублей не было? Я помог тебе, козлиная борода! Ты позабыл это». Городничий не обманывается в подлинном отношении к нему купечества, которое он столь усердно «стриг»: «... будь хоть немножко на твоей стороне, так ты бы меня, каналья, втоптал в самую грязь, еще бы и бревном сверху навалил». Но и он и купцы прекрасно понимают свои взаимные выгоды и примиряются на почве обмана и совместного ограбления жителей города.

В атмосфере полного бесправия и произвола главной, наводящей «порядок» силой является полиция. Гоголь создал поразительные по своей обобщающей силе и разоблачительному смыслу фигуры полицейских чинов. Его Держиморда стал своего рода символом полицейского хамства, произвола и тупости, олицетворением всего крепостнического строя. Держиморда при всяком случае готов дать волю своим кулакам, он, по словам городничего, «всем ставит фонари под глазами — и правому и виноватому». Образ гоголевского Держиморды неоднократно применялся Лениным для характеристики гнусности, произвола самодержавного режима.

В пьесах Гоголя, как впоследствии и в драматургии Островского, большую роль играют второстепенные лица. Вводя в ряде случаев таких «второстепенных» персонажей, Гоголь с их помощью раскрывает среду, показывает социальную типичность явлений, изображает своих основных героев не изолированно, а в жизненной, реальной обстановке. С подобной, буквально филигранной, тонкостью и верностью бытовых красок показан Гоголем, в сущности, второстепенный эпизод — сцена объяснения Хлестакова с унтер-офицерской вдовой и слесаршей. Эта бытовая картина ярко рисует провинциальные нравы и достигает большой разоблачительной силы, приоткрывая положение простых людей, — тех, кто находится под властью городничего. Унтер-офицерша жалуется на то, что ее незаконно, «по ошибке», высекли, тогда как по своему званию она не подлежит телесному наказанию: «По ошибке, отец мой. Бабы-то наши задрались на рынке, а полиция не подоспела, да и схвати меня. Да так отрапортовали: два дни сидеть не могла». Колоритна и слесарша, жалующаяся на то, что городничий незаконно сдал в солдаты ее мужа: «Следовало взять сына портного, он же и пьянюшка был, да родители богатый подарок дали, так он и присыкнулся к сыну купчихи Пантелеевой, а Пантелеева тоже подослала к супруге полотна три штуки, так он ко мне. «На что, говорит,

тебе муж, он уж тебе не годится». Да я-то знаю: годится или не годится; это мое дело, мошенник такой». Эта сцена, проникнутая соленым народным юмором, широко раздвигает рамки комедии, вводя в нее те явления социальной жизни, которые хотя и не охвачены непосредственно сюжетом пьесы, но тем не менее чрезвычайно важны для понимания ее социального смысла, для охвата разнообразных явлений жизни.

Чиновники, дворяне, купцы, мещане — таковы основные сословия, социальный состав тогдашней России, проходящие в комедии Гоголя. Все они показаны в сатирическом аспекте, создавая в целом безотрадную панораму русской действительности. Драматург все собрал в «одну кучу», раскрыл вопиющие язвы и пороки крепостнического общества в самых различных его сферах и проявлениях.

Народ, трудовое население города Гоголь не выводит на сцену. Едва ли лакея Осипа можно считать представителем народа, хотя в то же время из всех персонажей комедии один лишь Осип наделен здравым смыслом и прекрасно разбирается в происходящем. Осип — продукт развращенной дворовой среды. Он уже привык к «тонкой и политичной» столичной жизни И «галантерейному обхождению», к праздности и легкой поживе. Подобно своему барину, Осип усвоил вкус к жизни «на широмышку», его представление о жизни ничего не имеет общего с психологией крестьянина. Весь его жизненный кодекс исчерпывается мечтой о праздной и «веселой» столичной жизни: «...житье в Питере лучше всего. Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная: кеатры, собаки тебе танцуют, и все что хочешь. Разговаривает все на тонкой деликатности, что разве только дворянству уступит...» Однако Осип понимает ничтожество своего «барина», хорошо знает его настоящую цену.

Центральный герой комедии — Хлестаков. Образ Хлестакова, так тонко и глубоко очерченный драматургом, далеко не сразу был правильно понят и сценически истолкован исполнителями этой роли. При жизни Гоголя Хлестаков так и не был сыгран как подлинно реалистический характер, и писатель с горечью отмечал: «Главная роль пропала... Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова (героя комедии Хмельницкого. — *Н. С.*), чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров. Он сделался просто обыкновенным вралем, — бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же костюме». Вот этому упрощенному истолкованию Хлестакова как водевильного повесы и лгуна Гоголь противопоставил свое глубокое понимание характера Хлестакова, развитое им в «Отрывке из письма к одному литератору» (вероятнее всего, к Пушкину). В своем понимании Хлестакова Гоголь подчеркивает типичность этого

характера, его глубокий смысл как знамения эпохи. Хлестаков — герой нового времени, порождение новых порядков. Он «столичная штучка», представитель высших канцелярских сфер, казалось бы «образованного» круга чиновничества, задающего «тон».

Хлестаков представитель той дворянской молодежи, которая наводняла петербургские канцелярии и департаменты, с полным пренебрежением относясь к своим обязанностям, видя в службе лишь возможность быстрой карьеры. Именно поэтому с таким презрением отзывается Хлестаков о перспективе деревенской жизни, о «мужике». Вконец развращенный столичным бездельем, он заявляет городничему: «… я не могу жить без Петербурга. За что ж, в самом деле, я должен погубить жизнь с мужиками? Теперь не те потребности; душа моя жаждет просвещения». Правда, «просвещение» Хлестакова не идет дальше чтения булгаринской газетенки и шныряньня по столичным кофейням.

«Хлестаков сам по себе ничтожный человек, — пишет Гоголь. — Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание. Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо. Страх, отуманивши глаза всех, дал ему поприще для комической роли». Уже в первой же сцене в гостинице Хлестаков раскрывает ничтожество своей мелкой душонки, свои тривиально честолюбивые мечты, свое стремление к внешнему шику, к роскошной видимости, прикрывающей ничтожество и пустоту. Рассуждая о том, чем бы пожертвовать из своего туалета, чтобы пообедать, Хлестаков, в сущности, уже полностью выдает свое пошлое и пустое ничтожество.

Этот «трактирный денди» сочетает тщеславие с невежеством, глупость с наглостью и жаждой «покрасоваться», казаться чином повыше: «Это скверно, однако ж, если он совсем ничего не даст есть. Так хочется, как еще никогда не хотелось. Разве из платья что-нибудь пустить в оборот? Штаны, что ли, продать? Нет, уж лучше поголодать, да приехать домой в петербургском костюме. Жаль, что Иохим не дал напрокат кареты, а хорошо бы, черт побери, приехать домой в карете, подкатить этаким чертом к какому-нибудь соседу помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все переполошились: «Кто такой, что такое?» А лакей входит (*вытягиваясь и представляя лакея*): «Иван Александрович Хлестаков из Петербурга, прикажете принять?» Они, пентюхи, и не знают, что такое значит «прикажете принять». К ним если приедет какой-нибудь гусь-помещик, так и валит, медведь, прямо в гостиную. К дочечке какой-нибудь хорошенькой подойдешь: «Сударыня, как я…» Тут и залихватски «шикарное» «подкатить этаким чертом к какому-нибудь соседу помещику под крыльцо», тут и восхищение перед лакейским «прикажете принять», выражающее честолюбие Хлестакова, его стремление порисоваться,

блеснуть, желание, чтобы его приняли за более значительное лицо, чем он есть на самом деле. И в то же время в этом же монологе пренебрежительно-фамильярные словечки из бытового жаргона: «пентюхи», «гусь-помещик», «валит» и т. д., обращенные по адресу провинциалов-помещиков, которых Хлестаков третирует с высоты своего столичного «величия».

Гоголь удивительно тонко рисует паразитическую, барскую психологию Хлестакова, выросшего на крепостных хлебах, искренне убежденного, что его кто-то должен кормить и поить. Уже в первом действии в разговоре с трактирным слугой промотавшийся Хлестаков, уговаривая его принести в долг от трактирщика обед, говорит: «Ты растолкуй ему сурьезно, что мне нужно есть. Деньги сами собой… Он думает, что, как ему, мужику, ничего, если не поесть день, так и другим тоже. Вот новости!» Хлестаков даже не представляет себе, что ему, барину, какой-то «мужик» может не дать обедать. Точно так же он как должное и естественное принимает ухаживания и подношения в доме городничего, приписывая их своим собственным достоинствам.

В самой пошлости и ничтожестве своем Хлестаков выражает пошлость и ничтожество, фальшь и «призрачность» всего того мирка преуспевающих тунеядцев, в котором каждый стремится «сыграть роль чином выше своего собственного». Видя раболепное преклонение перед ним провинциальных чиновников и стремясь поразить их своей мнимой значительностью, он уже и сам начинает входить во вкус своей лжи, представляя себя персоной необыкновенно важного чина. В его гомерической лживости звучат и вовсе начальственно-угрожающие ноты. Так, воображая себя управляющим департаментом, лицом, находящимся на короткой ноге с министрами, Хлестаков заявляет: «О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку. Меня сам государственный совет боится». Это явное и непомерное хвастовство столичной «фитюльки» ни у кого не вызывает подозрения: все напуганы, дрожат, как бы не вскрылись их собственные «грехи». Чиновники не представляют себе «значительное лицо», которое бы не распекало, не внушало всем страха.

Типичность, обобщенность образа Хлестакова, как представителя современного ему дворянско-чиновничьего общества, Гоголь усиленно подчеркивает в своем «Отрывке из письма»: «Что такое, если разобрать, в самом деле Хлестаков? Молодой человек, чиновник, и пустой, как называют, но заключающий в себе много качеств, принадлежащих людям, которых свет не называет пустыми». «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, — говорит Гоголь, — делался или делается Хлестаковым… И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым». Гоголь

расширяет здесь свое истолкование образа Хлестакова не только в его психологической сути, но и в его социальном значении — как типического представителя дворянского общества.

Характер Хлестакова — это и есть воплощение той «пошлости», тех отрицательных черт, которые присущи в той или иной мере окружающему обществу: «… характер Хлестакова… развертывается вполне, — отмечает Белинский, — раскрывается до последней видимости своей микроскопической мелкости и гигантской пошлости».[257] Его желания и стремления не выходят за пределы удовлетворения эгоистических потребностей, чем и исчерпывается для него смысл происходящего. Обильно закусив в богоугодном заведении и придя в благодушно-самоуверенное настроение от съеденного и выпитого, Хлестаков высказывает эту основную и единственную цель своей пустой жизни: «Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия».

Ложь Хлестакова при всей своей гиперболической нелепости принимается на веру не только в силу наивности провинциальных чиновников, ослепленных представлением о значительности лица, принимаемого ими за ревизора. Эта ложь — одно из проявлений всеобщей лжи и лицемерия того общества, в котором он вращается, все отношения которого построены на чинопочитании, ложной значительности поведения. В комедии Гоголя лжет не только Хлестаков, но лжет и городничий и прочие чиновники, уверяющие «ревизора» в полном благополучии подведомственных им учреждений. Ложь Хлестакова прежде всего результат его легкомыслия, она есть естественное выражение его ничтожной натуры. «Хлестаков вовсе не надувает, — говорит о нем Гоголь, — он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит».

Почувствовав, что перед ним заискивают, видят в нем «значительное лицо», Хлестаков сразу же меняет свое поведение, упиваясь собственным «величием», обстановкой всеобщего преклонения перед ним. Он разыгрывает важную чиновную персону, подражая повадкам и нравам столичных бюрократических верхов. В изображении Хлестакова и в его безудержном хвастовстве заключена едкая и точная сатира на высокопоставленные петербургские круги. Здесь и гастрономические прихоти столичных вельмож — суп, приехавший прямо из Парижа, и арбуз в семьсот рублей. Здесь и описание балов, на которых Хлестаков якобы играл в вист с посланниками и министрами, и управление департаментом, основанное на том, что Хлестаков якобы «всем задал острастку». При всей преувеличенности в словах Хлестакова дана верная картина жизни и порядков столицы, праздности и самодовольной кичливости «значительных лиц» столичных департаментов. Если добавить к этому ядовитое описание нравов рептильных литераторов вроде Булгарина, знакомством с которым Хлестаков гордится, то

петербургская жизнь в ее бюрократических и журнальных сферах предстает в речах Хлестакова с достаточной полнотой.

Далеко не случайно Хлестаков показан «не чуждым» литературе, и в его разговорах о литераторах дан едкий памфлет на продажных реакционных писак той эпохи — Булгарина, Сенковского. Наглая развязность и полнейшая беспринципность, лживость, пустота подобных рептилий, несомненно, близки Хлестакову, нашли свой отклик в его образе. Подвыпивший и расхваставшийся Хлестаков запанибрата похлопывает по плечу Пушкина, намекает на свою причастность к литературе: «Да меня уже везде знают. С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже разные водевильчики...» Для Хлестакова актрисы, водевильчики, Пушкин — явления одного ряда: «Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну, что, брат Пушкин?» — «Да так, брат», — отвечает, бывало: — «так как-то все...» Большой оригинал». Обращаясь к «душе Тряпичкину», Хлестаков говорит: «Ты, я знаю, пишешь статейки. Помести их в свою литературу». «Литература» тряпичкиных — это и есть низкопробная и холуйская литература, потрафлявшая правящим верхам.

Языковая характеристика Хлестакова относительно сложна, она сложнее, чем речь остальных персонажей. В языке Хлестакова легко обнаружить по крайней мере четыре различных стилевых пласта: галантной «светской» болтовни, чиновничье-канцелярский жаргон, элементы книжного сентиментально-карамзинского стиля и разговорно-бытового просторечия. Все эти элементы оттеняют разные стороны характера Хлестакова, его социальную типичность и в то же время образуют неразрывное единство. Так, разговаривая со своим крепостным слугой в трактире, Хлестаков не церемонится, именуя Осипа «скотиной», «дураком», «грубым животным». Иной характер имеет его разговор с городничим и чиновниками, которым он желает пустить пыль в глаза. Хлестаков стремится в этих случаях подчеркнуть свое значение и свою «светскость», выражаясь на жаргоне дворянских салонов, как он его представляет себе, в сочетании с сентиментальными штампами.

На жеманную реплику Анны Андреевны: «Я живу в деревне...» — Хлестаков отвечает в стиле того условно-сентиментального, карамзинского представления о деревне, которое на деле бесконечно далеко от жизни: «Да, деревня, впрочем, тоже имеет свои пригорки, ручейки...» Характерно, что в первоначальном тексте эта «карамзинская» фразеология была еще более явственна: «Впрочем, деревня тоже приятно: ручейки, хиженки, зефиры...» «Хиженки» и «зефиры» целиком уже из салонной поэтики карамзинистов. Пошлость Хлестакова, прикрывающего случайный флирт чувствительно-карамзинскими выражениями, этим еще сильнее и

беспощаднее оттеняется, и вместе с тем развенчивается фальшь сентиментально-салонной фразеологии. В объяснении с Анной Андреевной Хлестаков прямо называет Карамзина, цитируя песню из его повести «Остров Борнгольм»: «Это ничего! Для любви нет различия; и Карамзин сказал: «Законы осуждают». Мы удалимся под сень струй… Руки вашей, руки прошу».

Пошлую, пустую сущность Хлестакова выдают его слова, лишенные какого бы то ни было реального содержания. Эфемерность его суждений, пустота его мыслей, его хвастовство наглядно выступают перед зрителем в бессодержательности его фразеологии. После своей величественной речи, так испугавшей чиновников, Хлестаков удаляется на покой с «декламацией»: «Лабардан! Лабардан!» Словечко «лабардан» — обыкновенная треска, подававшаяся на завтрак в богоугодном заведении, — понравилось ему своим иностранным звучанием.

Языковая характеристика персонажа передает типичность образа, его своеобразие. Так, характер Хлестакова с особенной наглядностью проявился в знаменитой сцене вранья в доме городничего. Гоголь, работая над монологом Хлестакова в этой сцене, все время уточняет и меняет детали, отдельные выражения, стремясь с наибольшей полнотой и реализмом раскрыть характер и типичность образа. Речь Хлестакова в окончательной редакции имеет более живой, сжатый характер, она отрывистее, более разговорна по своим речевым формам и интонациям, обращена непосредственно к собеседникам, что подчеркнуто и обращением его: «Сделайте милость, господа…» Первоначальное упоминание Хлестакова о том, что он управлял министерством, уже в последующих редакциях разрастается в целую картину. В ранней редакции Хлестаков говорит: «Я управлял даже министерством, когда эдак министр куда-то уезжал на время; и меня очень боялись и так являлись, как будто к самому министру». Эта довольно вялая и общая фраза в последующих редакциях превращается в яркую жизненную сценку, наполняется плотью и кровью, разрастается в широкое типическое обобщение, появляются знаменитые «тридцать пять тысяч курьеров». Однако эти яркие детали были найдены не сразу. Так, в редакции 1835 года говорится лишь о фельдъегере: «И тотчас фельдъегерь скачет: «Иван Александрович. Иван Александрович! Ступайте министерством управлять!» Я, признаюсь, немного смутился: вышел в халате, — ну, уж отказаться, да, думаю себе: дойдет до государя… неприятно. Ну, да и не хотелось испортить свой послужной список». В первой печатной редакции уже появляются курьеры: «И в ту же минуту по улицам везде курьеры, курьеры… курьеров пятнадцать…» (дальше так же, как в первоначальном варианте). И лишь в тексте 1842 года появляется «тридцать пять тысяч одних курьеров». Этот выразительный штрих наглядно показывает, как тщательно и упорно

искалось Гоголем каждое слово, каждый оттенок, характеризующий образ персонажа.[258]

Тургенев увидел в образе Хлестакова «торжество поэтической правды, когда образ, взятый художником из недр действительности, выходит из рук его типом, и самое название, как, например, название Хлестакова, теряет свою случайность и становится нарицательным именем».[259] Социальную обобщенность типа Хлестакова, выражение в нем существеннейших сторон общественных «порядков» той эпохи отметил Герцен, увидевший в представителях самодержавно-бюрократического строя черты этой же хлестаковщины, безответственности и бахвальства. «Нет определенных воззрений, нет определенных целей, — писал Герцен о современных «деятелях» правительства, — и вечный тип Хлестакова, повторяющийся от волостного писаря до царя».[260]

Словом «хлестаковщина» клеймится всякое проявление зазнайства, легкомыслия, внутренней пустоты и лживости, оно приобрело широкий социальный и психологический смысл. Образ Хлестакова принадлежит к числу глубоко найденных и угаданных явлений жизни и сохраняет свою обличительную силу и меткость, помогая и в нашу эпоху бороться с теми пережитками в сознании людей, которые унаследованы от прошлого. Именно поэтому так часто обращался Ленин к образу Хлестакова для разоблачения лжи и бахвальства меньшевиков, либералов, ренегатов пролетарской революции. Так, лживое сообщение меньшевистской «Искры», посланное во французскую социал-демократическую печать, Ленин опубликовал затем в газете «Пролетарий» под заголовком «Наши Хлестаковы», приписав в конце: «Курьеры скачут, 40000 курьеров приглашают новоискровских хлестаковых партией управлять!»[261]

Гоголь не видел, не знал сил, которые могли бы вступить в борьбу с Сквозником-Дмухановским и Хлестаковым. Эта ограниченность его взглядов привела к тому, что в развязке комедии он выводит как силу, обуздывающую и привлекающую к ответу бесчестных чиновников, само правительство. Но совершенно ясно, что не появление жандарма, оповещающего о прибытии «настоящего» ревизора, является идейным разрешением комедии, а тот приговор, который заключен в «смехе», заставляющем зрителя проникнуться негодованием и презрением к действительности, изображенной на сцене.

«В комедии, — писал Белинский, — жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть. Превосходнейший образец художественной комедии представляет собою «Ревизор» Гоголя».[262] За осуждением и безжалостным осмеянием мира городничих и Хлестаковых, всей этой нечисти чиновных архиплутов и проходимцев, стоит положительный идеал Гоголя, его представление о том справедливом и разумном

общественном устройстве, которое лишь смутно рисовалось писателю в противовес беззаконию и лихоимству, царившим вокруг.

Гоголь не вывел в своей комедии «положительного героя», так как это ослабило бы сатирическое изображение рисуемой им социальной среды, ослабило обобщающий смысл его комедии. Он писал в «Театральном разъезде»: «Да, если бы хотя одно лицо честное было помещено в комедию, и помещено со всей увлекательностью, то уже все до одного перешли бы на сторону этого честного лица и позабыли бы вовсе о тех, которые так испугали их теперь». Но это не означает, что «Ревизор» лишен положительного начала. Этим положительным началом был «смех», — как указывал сам Гоголь, — тот высокий и благородный нравственный и общественный идеал, который придавал резкость и типическую силу его сатире.

«Смех», по словам Гоголя, и есть то «честное лицо», тот положительный герой пьесы, который определяет ее подлинное идейное звучание. «Странно, — писал Гоголь, — мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пиесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — *смех*...тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, — излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проницающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугали бы так человека. Презренное и ничтожное, мимо которого он равнодушно проходит всякий день, не возросло бы пред ним в такой страшной, почти карикатурной силе, и он не вскрикнул бы, содрогаясь: «неужели есть такие люди», тогда как, по собственному сознанию его, бывают хуже люди». «Смех», о котором говорит Гоголь, вызывается не «временной раздражительностью», это не «легкий смех, служащий для праздного развлечения, забавы людей».

Выразителем этой положительной программы в «Театральном разъезде» выступает сам автор. В своем заключительном монологе он раскрывает положительный идеал, заключенный в комедии, которая должна была пробудить в обществе «высокие движенья» и «святую любовь к человечеству» среди «самой жизни безответных, мертвых обитателей, страшных недвижным холодом души своей и бесплодной пустыней сердца...»

Белинский дал замечательное определение комедии, целиком относящееся к комедии Гоголя: «Как основа трагедии, — писал критик, — на *трагической* борьбе, возбуждающей, смотря по ее характеру, ужас, сострадание или заставляющей гордиться достоинством человеческой природы и открывающей торжество нравственного закона, так и основа комедии — на *комической* борьбе, возбуждающей смех; однако ж в этом смехе слышится не одна веселость, но и мщение за

униженное человеческое достоинство, и, таким образом, другим путем, нежели в трагедии, но опять-таки открывается торжество нравственного закона».[263] «Нравственный закон», во имя которого Гоголь казнит своих героев, подвергает их общественному осмеянию, — это то нравственное чувство, которое выражает народную точку зрения. Хищническое, паразитическое существование царских чиновников, бюрократов и тунеядцев, их гнусные проделки осмеиваются и изобличаются в комедии Гоголя именно как проявление антинародного начала. Поэтому в «Ревизоре» подлинным судьей выступает не благонамеренное «правительство», а народ. Эпиграф (появившийся во 2-м издании «Ревизора») «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» и подчеркивает эту народную оценку происходящего в пьесе.

В опровержение враждебных «бранных» толков Гоголь приводит в первой редакции «Театрального разъезда» «простое слово», произнесенное человеком «из толпы народа»: «А небось все побледнели, когда приехал, наконец, настоящий». Гоголь сам в «Театральном разъезде» указал на обобщающую силу своей сатиры, передавая злобные нападки на комедию «господ с весом», представителей того самого общества, которое было разоблачено в «Ревизоре». С едкой иронией изображает Гоголь «благородное негодование» этих господ:

«*Второй господин*. Осмеять! Да ведь со смехом шутить нельзя. Это значит разрушить всякое уважение, вот что это значит. Да ведь меня после этого всякий прибьет на улице, скажет: «Да ведь над вами смеются; а на тебе такой же чин, так вот тебе затрещина!» Ведь это вот что значит.

Третий господин. Еще бы! Это сурьезная вещь! говорят: безделушка, пустяки, театральное представление. Нет, это не простые безделушки; на это обратить нужно строгое внимание. За эдакие вещи и в Сибирь посылают...»

При создании «Ревизора» писателем руководила патриотическая идея служения России. В первой редакции «Театрального разъезда» монолог автора завершался словами: «Отлетит в глазах временная и мутная темнота, и предстанет предо мной в одном только блеске и гордой чистоте своей Россия». Во имя этой очищенной и гордой России писатель и обратился к сатире, к грозному смеху своей комедии.

Об этом положительном идеале в комедии Гоголя писал Салтыков-Щедрин: «В «Ревизоре», например, никто не покусится искать идеальных людей; тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствия идеала в этой комедии. Зритель выходит из театра совсем не в том спокойном состоянии, в каком он туда пришел; мыслящая сила его возбуждена... Зритель становится чище и

нравственнее совсем не потому, чтобы он вот-вот сейчас пошел да и стал благодетельствовать или раздавать свое имение нищим, а просто потому, что сознательное отношение к действительности уже само по себе представляет высшую нравственность и высшую чистоту».[264]

В «Ревизоре», как и в других своих произведениях, Гоголь выступал во имя честного и самоотверженного служения государству. Это служение писатель видел в добросовестном выполнении каждым его гражданского долга, в понимании того, что этим может быть облегчено положение народа. Гоголь не был революционером, и в его намерения не входило отрицание всей государственной системы. Гражданские, положительные взгляды Гоголя ограничены были рамками «просветительства». Он считал, что честное и неукоснительное соблюдение законов может пресечь злоупотребления, внести справедливость и порядок в тот мир беззакония и несправедливости, который с такой беспощадной правдивостью писатель раскрыл в своей комедии.

В «Театральном разъезде» Гоголь попытался уточнить тот гражданский идеал, ту идейную позицию, с которой он разоблачал окружавшую его действительность. Ограниченность мировоззрения писателя сказалась, однако, в его убеждении в том, что силой, способной изменить положение вещей, является правительство. В ответ на обвинения реакционеров, считавших, что в комедии выставлено «в дурном виде самое правительство, потому что выставлять дурных чиновников и злоупотребления, — по словам одного из хулителей комедии, — значит выставить самое правительство», Гоголь устами «очень скромно одетого человека» утверждал, что следует отделить правительство от «дурных исполнителей правительства»: «Пусть видит он (то есть народ. — *Н. С.*), что злоупотребления происходят не от правительства, а от не понимающих требований правительства, от не хотящих ответствовать правительству».

«Очень скромно одетый человек» — это, конечно, не сам автор, но многие из авторских мнений высказаны через него. Гоголь на протяжении 30-х годов сохраняет возвышенные идеалы своей юности. Эти идеалы во многом имели просветительский и утопический характер, но они в то же время резко противостояли той официальной, реакционной системе, которая с такой беспощадностью обличается в «Ревизоре». Однако художественная правдивость образов комедии, их типическая сила оказались неизмеримо шире политических взглядов писателя. Образы «Ревизора» приобрели огромное разоблачительное и воспитательное значение, учили понимать и ненавидеть общественный порядок, основанный на наглом самоуправстве, обмане и ограблении народа.

В 1846–1847 годы Гоголь, под влиянием охвативших его реакционных религиозно-охранительских настроений, пытался заново переосмыслить обличительно-сатирическое значение «Ревизора», написав «Развязку «Ревизора» и «Дополнение к «Развязке «Ревизора». В этих драматизированных рассуждениях Гоголь пробовал объяснить смысл «Ревизора» не как социальной комедии, а как отражение в ней «душевной» жизни, моральных общечеловеческих недостатков общества: «Это наш же душевный город, сидит он у всякого из нас». Однако превратить свою комедию в аллегорическое изображение «обитающих в душе нашей страстей» Гоголь, естественно, не смог. Это истолкование пьесы самим автором встретило резкую отповедь со стороны Щепкина, которому Гоголь послал «Развязку» с тем, чтобы тот поставил ее в свой бенефис.

В письме к Гоголю М. Щепкин решительно восстал против «Развязки «Ревизора» и попытки писателя объявить свою пьесу «душевным городом»: «Оставьте мне их (то есть героев пьесы. — *Н. С.*), как они есть, — писал он 22 мая 1847 года Гоголю. — Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти: нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди, между которыми я взрос… Нет, я их вам не дам».[265] В ответ на возмущенный протест Щепкина Гоголь сразу же в ответном письме заверил его, что он не собирается «отнять» у Щепкина городничего и прочих героев, сделать из пьесы аллегорию, оставляя «все при своем».

* * *

Огромный общественный резонанс «Ревизора» отмечали все современники. П. Вяземский писал в пушкинском «Современнике»: «Комедия «Ревизор» имела полный успех на сцене» и «живой отголосок», «раздавшийся после в повсеместных разговорах…»[266] Постановка «Ревизора» явилась крупным общественным событием. Смелость и резкость гоголевской сатиры буквально испугали светское общество, тогдашних театральных завсегдатаев. Вот как описывает первое представление комедии (19 апреля 1836 года) П. Анненков: «По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом… общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики (то есть бюрократических и аристократических верхов. — *Н. С.*), был: «Это невозможность, клевета и фарс».[267] Сенковский в «Библиотеке для чтения» с наигранным возмущением писал о комедии Гоголя: «В ней все действующие лица плуты или дураки».[268] О впечатлении, произведенном «Ревизором», записывает в своем дневнике (от 28 апреля 1836 г.) и А. В. Никитенко: «… Гоголь действительно сделал важное дело. Впечатление, производимое его комедией, много прибавляет к тем впечатлениям, которые накопляются в умах от существующего у нас порядка вещей».[269]

В то же время демократические круги приняли комедию Гоголя восторженно. В. В. Стасов, вспоминая свои молодые годы, писал: «Вся тогдашняя молодежь была от «Ревизора» в восторге. Мы наизусть повторяли друг другу, подправляя и пополняя один другого, целые сцены, длинные разговоры оттуда».[270] М. С. Щепкин писал Гоголю при получении «Ревизора» для постановки в Москве: «Благодарю вас от души за «Ревизора» — не как за книгу, а как за комедию, которая, так сказать, осуществила все мои надежды, и я совершенно ожил».[271] Одним из наиболее горячих приверженцев и ценителей «Ревизора» был и Пушкин, который в связи с осуществлением постановки комедии Гоголя в Москве писал своей жене 6 мая 1836 года: «Пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву прочесть «Ревизора». Без него актерам не спеться. Он говорит, комедия будет карикатурна и *грязна* (к чему Москва всегда имела поползновение). С моей стороны, я то же ему советую: не надобно, чтоб «Ревизор» упал в Москве, где Гоголя более любят, нежели в Петербурге».[272] В этом письме Пушкин не только выражает заботу о достойной постановке «Ревизора» в Москве, но и дает оценку пьесы, целиком совпадающую с пониманием ее самим Гоголем, выступая против «карикатурности» в ее истолковании.

В отзыве о постановке «Ревизора», помещенном в «Молве», руководимой Белинским, приветствовалось появление комедии Гоголя и указывалось, что «его оригинальный взгляд на вещи, его уменье схватывать черты характеров, налагать на них печать типизма, его неистощимый гумор — все это дает нам право надеяться, что театр наш скоро воскреснет, скажем более — что мы будем иметь свой национальный театр, который будет нас угощать не насильственными кривляннями на чужой манер, не заемным остроумием, не уродливыми переделками, а художественным представлением нашей общественной жизни…».[273] Во всех своих отзывах о комедии Белинский всемерно подчеркивал и пропагандировал значение «Ревизора», раскрывая обличительный, демократический пафос его сатиры, и внимательно следил за правдивым и художественно полноценным исполнением пьесы на сцене. В своих отзывах об игре Сосницкого в роли городничего, об исполнении этой же роли Щепкиным, роли Хлестакова Самариным и Ленским Белинский не только дал глубокий анализ этих ролей, но и высказал замечательно верные и проникновенные суждения о реалистическом характере актерского их истолкования и исполнения. Для Белинского «Ревизор» навсегда остался «глубоким, гениальным созданием», как он писал о нем в своем первом отзыве. Позднее (в 1840 году) Белинский дал блестящий разбор комедии в своей известной статье о «Горе от ума», в основном посвященной «Ревизору» и содержащей проникновенный анализ всех его образов.

К числу сочувственных голосов следует также отнести отзыв о «Ревизоре» в «Молве» 1836 года за подписью А. Б. В., который неоднократно приписывался Белинскому. Автор статьи справедливо указывал на то, что публика, посетившая первое представление «Ревизора», была публикой «высшего тона», «богатая, чиновная, выросшая в будуарах, для которой посещение спектакля есть одна из житейских обязанностей, не радость, не наслаждение…» Естественно, что эта публика никак не могла оценить по достоинству «Ревизора» — «этой русской, всероссийской пьесы, изникнувшей не из подражания, но из собственного, быть может горького чувства автора». «Ошибаются те, которые думают, — отмечал рецензент, — что эта комедия смешна и только. Да, она смешна, так сказать, снаружи; но внутри это горе-гореваньицо, лыком подпоясано, мочалами испутано…»

Автор статьи отмечал и острую социальную направленность комедии: «Мы невольно думали: вряд ли «Ревизор» им понравится, вряд ли они поверят ему, вряд ли почувствуют наслаждение видеть *в натуре* эти лица, так для нас страшные, которые вредны не потому, что сами дурно свое дело делают, а потому, что лишают надежды видеть на местах своих достойных исполнителей распоряжений, направленных к благу общему».[274]

Гоголь недооценил, однако, этих сочувственных голосов, которые горячо одобряли его пьесу. Злобные выпады представителей привилегированных кругов, узнавших себя в образах комедии, вызывали гнев и негодование писателя. В письме к М. С. Щепкину от 29 апреля 1836 года, вскоре после первого спектакля, Гоголь сообщал: «Действие, произведенное ею, было большое и шумное. Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня… Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший призрак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия». В письме к Погодину от 15 мая 1836 года Гоголь характеризует те отклики, которые встретила его комедия со стороны реакционной правящей клики, увидевшей в ней подрыв государственной машины. «Все против него», то есть против писателя, посмевшего сказать правду об обществе: «Он зажигатель! Он бунтовщик! И кто же говорит? Это говорят люди государственные, люди выслужившиеся, опытные, люди, которые должны бы иметь на сколько-нибудь ума…»

Угнетаемый травлей «светской черни» и продажных борзописцев, Гоголь решает на время уехать из России. В письме к М. П. Погодину от 10 мая 1836 года, с негодованием говоря о своем печальном положении писателя — обличителя общества, Гоголь сообщает и о причинах

принятого им решения: «Еду за границу, там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники. Писатель современный, писатель комический, писатель нравов должен подальше быть от своей родины. Пророку нет [приюта] славы в отчизне. Что против меня уже решительно восстали теперь все сословия, я не смущаюсь этим, но как-то тягостно, грустно, когда видишь против себя несправедливо восстановленных своих же соотечественников, которых от души любишь, когда видишь, как ложно, в каком неверном виде ими все принимается, частное принимается за общее, случай за правило. Что сказано верно и живо, то уже кажется пасквилем. Выведи на сцену двух-трех плутов — тысяча честных людей сердится — говорит: «мы не плуты». Это впечатление Гоголя во многом было ошибочным. Против него была реакционная, чиновная верхушка дворянского общества, за него были Пушкин, Щепкин, Белинский, передовые общественные круги, чьи молодые, бодрые голоса еще не могли дойти до писателя. Гоголь решил уехать за границу, что вызывалось также и необходимостью серьезного лечения. 6 июля 1836 года Гоголь вместе со своим школьным товарищем А. С. Данилевским уезжает из России.

Глава 6

«Мертвые души»

1

Вершиной творческого пути Гоголя явилась его поэма «Мертвые души», в которой с особенной полнотой показан страшный мир крепостнической России, темное царство поработителей народа.

Мысль о написании «Мертвых» душ», сюжет поэмы, как об этом свидетельствует сам Гоголь в «Авторской исповеди», принадлежали Пушкину. «... Пушкин, — писал впоследствии Гоголь, — заставил меня взглянуть на дело сурьезно. Он уже давно склонял меня приняться за большое сочинение и, наконец, один раз, после того как я ему прочел одно небольшое изображение небольшой сцены, но которое, однако ж, поразило его больше всего мной прежде читанного, он мне сказал: «Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью, не приняться за большое сочинение! Это просто грех!»...в заключенье всего отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет «Мертвых душ».

Гоголь начал писать «Мертвые души» вскоре после выхода «Миргорода» и «Арабесок», с середины 1835 года, и работал над первой частью своей поэмы до конца 1841 года, то есть более шести лет. 7 октября 1835 года он сообщал Пушкину: «Начал писать «Мертвых душ». Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно

смешон. Но теперь остановил его на третьей главе. Ищу хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтиться. Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь». В дальнейшем этот замысел Гоголя еще более расширился. Работа над «Мертвыми душами» была на время отодвинута написанием «Ревизора» и хлопотами, связанными с его постановкой. Появление «Ревизора» вызвало, как уже указывалось, злобное неистовство реакционного лагеря, «светской черни», которой, однако, не удалось сломить писателя, заставить его отказаться от создания произведения еще более острого сатирического звучания.

Гоголь уехал из России в разгар жесточайшей реакции: 1836 год — это год закрытия «Телескопа», в котором выступал молодой Белинский. За напечатание «Философических писем» Чаадаева редактор журнала Надеждин был сослан, а сам Чаадаев объявлен сумасшедшим. «Светская чернь» уже подготавливала убийство Пушкина. III Отделение получило невиданную власть. Величайший художник-реалист, помогавший пробуждению сознания народа, один из великих вождей своей страны «на пути сознания, развития, прогресса», как впоследствии (в своем зальцбруннском письме) охарактеризовал значение Гоголя Белинский, вынужден был бежать из удушливой атмосферы николаевской реакции. Покидая родину, Гоголь рассматривал свой отъезд как акт протеста против той враждебной злонамеренности, с какой встречена была его комедия лагерем реакции. «В виду нас должно быть потомство, а не подлая современность, — писал он из Парижа 28 ноября 1836 года М. Погодину. — ...Жребий мой кинут... Гордость, которую знают только поэты, которая росла со мною в колыбели, наконец не вынесла. О, какое презренное, какое низкое состояние... дыбом волос подымается. Люди, рожденные для оплеухи, для сводничества... и перед этими людьми... мимо, мимо их!»

Покидая николаевскую Россию, Гоголь ни на один миг не порывает с родиной, сохраняет живую связь с ней. Объясняя в одном из своих первых писем из-за границы причины, побудившие его уехать из отечества, он писал М. Погодину 22 сентября 1836 года: «... на Руси есть такая изрядная коллекция гадких рож, что невтерпеж мне пришлось глядеть на них. Даже теперь плевать хочется, когда об них вспомню. Теперь передо мною чужбина, вокруг меня чужбина, но в сердце моем Русь, не гадкая Русь, но одна только прекрасная Русь...»

Гоголь первоначально направился в Швейцарию. Остановившись в Вене, он возобновил работу над «Мертвыми душами». Зиму Гоголь проводит в Париже. Здесь он познакомился и встречался с великим польским поэтом Адамом Мицкевичем. В Париже Гоголь продолжал работу над «Мертвыми душами», сообщая в письме к Жуковскому от 12 ноября 1836 года: «... я принялся за «Мертвых душ», которых было

начал в Петербурге. Все начатое переделал я вновь, обдумал более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись... Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!.. «Мертвые» текут живо, свежее и бодрее, чем в Веве, и мне совершенно кажется, как будто я в России: передо мною все наши: наши помещики, наши чиновники, наши офицеры, маши мужики, наши избы, словом — вся православная Русь».

В Париже, перед отъездом в Рим, писатель узнал о смерти Пушкина, которая глубоко потрясла его. Она оставила его одиноким, потерявшим друга и руководителя. Гоголь перенес гибель поэта как личное и общественное горе, как непоправимую катастрофу: «... никакой вести хуже нельзя было получить из России, — сообщал он Плетневу. — Все наслаждение моей жизни, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего не предпринимал я без его совета. Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собою. Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое — вот что меня только занимало и одушевляло мои силы» (от 16 марта 1837 года). Под впечатлением гибели Пушкина Гоголь решает задержаться за границей. В ответ на приглашение М. Погодина вернуться в Россию Гоголь пишет ему из Рима (30 марта 1837 года): «Ты приглашаешь меня ехать к вам. Для чего? не для того ли, чтобы повторить вечную участь поэтов на родине? Или ты нарочно сделал такое заключение после сильного тобой приведенного примера, чтобы сделать еще разительнее самый пример. Для чего я приеду? Не видал я разве дорогого сборища наших просвещенных невежд? Или я не знаю, что такое советники, начиная от титулярных до действительных тайных? Ты пишешь, что все люди, даже холодные, были тронуты этою потерею. А что эти люди готовы были делать ему при жизни? Разве я не был свидетелем горьких, горьких минут, которые приходилось чувствовать Пушкину?..»

Говоря о трагической судьбе Пушкина и ненавистном «сборище просвещенных невежд», Гоголь подчеркивает свое горячее патриотическое чувство, свою беспредельную любовь к родине, угнетаемой и унижаемой «благородным аристократством». В письме к М. Погодину от 30 марта 1837 года он сообщал: «О, когда я вспомню наших судий, меценатов, ученых умников, благородное наше аристократство... Сердце мое содрогается при одной мысли. Должны быть сильные причины, когда они меня заставили решиться на то, на что я бы не хотел решиться. Или, ты думаешь, мне ничего, что мои друзья, что вы отделены от меня горами? Или я не люблю нашей неизмеримой, нашей родной русской земли? Я живу около года на чужой земле, вижу прекрасные небеса, мир, богатый искусствами и человеком. Но разве перо мое принялось описывать предметы, могущие

поразить всякого? Ни одной строки не мог посвятить я чуждому. Непреодолимою цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я небесам лучшим, приветливее глядевшим на меня. И я ли после этого могу не любить своей отчизны? Но ехать, выносить надменную гордость безмозглого класса людей, которые будут передо мною дуться и даже мне пакостить, — нет, слуга покорный!» Это сознание остроты конфликта со «светской чернью» способствовало расширению замысла поэмы, ее сатирической направленности.

Перед Гоголем становится все отчетливей враждебность народу страшных своей духовной пустотой, своим нравственным уродством представителей помещичьего класса и царской бюрократии. Первоначально смешной анекдот, имевший свое реальное основание в условиях тогдашней действительности — продажа и покупка «мертвых душ», — вырастает в обобщенные и страшные символы крепостнической России, «ужасное зрелище страны», в которой, говоря словами Белинского, «люди торгуют людьми».

Работу над «Мертвыми душами» Гоголь рассматривал как свой патриотический, гражданский долг, как выполнение обязательства, данного своему учителю и другу. В письме к Жуковскому от 18/6 апреля 1837 года Гоголь пишет: «Заниматься каким-нибудь журнальным мелочным вздором не могу, хотя бы умирал с голода. Я должен продолжать мною начатый большой труд, который писать с меня взял слово Пушкин, которого мысль есть его создание и который обратился для меня с этих пор в священное завещание». Вся дальнейшая жизнь Гоголя за границей является писательским подвигом, заполнена неустанным трудом. В письмах этих лет он постоянно сообщает о своих планах работы над «Мертвыми душами», поглощавшими все его силы и время. Гоголь жалуется также на болезнь, непрерывно подтачивавшую здоровье писателя, на материальную необеспеченность и бесприютность: «... я писатель — и потому должен умереть с голоду», — сообщает он в том же письме к Жуковскому.

Годы, проведенные Гоголем в Италии, являлись мрачным периодом реакции и господства папы Григория XVI. Италия находилась под властью австрийского императора, продажность администрации, нищета населения и преследования печати характеризовали итальянскую общественную жизнь. Но итальянский народ не мирился с этим положением. В 30-е годы возникает национально-освободительное движение под названием «Молодая Италия» во главе с Мадзини и Гарибальди, сыгравшее решающую роль в освобождении Италии. Однако писатель был далек от понимания подлинного смысла политических событий, происходивших в то время в Италии, оставался в стороне от революционно-освободительного движения. Его интерес к

Италии ограничен изучением памятников старины, страна предстает перед ним как своего рода тихий оазис, страница прошлого.

Во время пребывания в Риме Гоголь, как рассказывает П. В. Анненков, без устали любовался городом, постоянно проявлял глубокий интерес к его уличной жизни, сталкиваясь с его народом, предпринимая часто экскурсии в окрестности города, в том числе в Альбано.[275] Его прежде всего привлекает радушие, остроумие, независимый характер итальянцев. В письме к М. П. Балабиной от апреля 1838 года он сообщает: «Знаете, что я вам скажу теперь о римском народе? Я теперь занят желанием узнать его во глубине, весь его характер, слежу его во всем, читаю все народные произведения, где только он отразился, и скажу, что, может быть, это первый народ в мире, который одарен до такой степени эстетическим чувством, невольным чувством понимать то, что понимается только пылкою природою, на которую холодный, расчетливый, меркантильный европейский ум не набросил своей узды».

Гоголь широко познакомился с искусством Италии, с памятниками старины, изучил итальянский язык, даже его местное, транстеверинское, наречие. Он первый обратил сочувственное внимание на стихи народного итальянского поэта Белли, писавшего сатирические сонеты, широко известные в народе, но не печатавшиеся из-за их острого политического характера: в своих сатирах Белли зло высмеивал католическую церковь, монахов, самого папу Григория XVI, насаждавшего особенно реакционный режим. Сонеты Белли часто являлись бытовыми сценками из народной жизни и написаны были на транстеверинском наречии. Так, Сент-Бев, познакомившийся с Гоголем в 1838 году, рассказывает, что именно Гоголь привлек внимание его к этому народному поэту.[276] Пребывание Гоголя в Риме не являлось отшельническим уединением. Сохранилось свидетельство, что Гоголь любил писать в демократических римских тавернах, в окружении их шумных и веселых посетителей.

В Риме Гоголь сближается с молодыми русскими художниками, приехавшими в Италию для усовершенствования в живописи. «В Риме у нас образовался свой особый кружок… — вспоминает художник Ф. Иордан. — К этому кружку принадлежали Иванов, Моллер и я, центром же и душой всего — Гоголь, которого мы все уважали и любили».[277] В этой художнической среде Гоголь часто бывал, споря и беседуя об искусстве, осматривая памятники древнего Рима. Особенно сблизился он с Александром Ивановым, часто посещая его мастерскую, в которой художник работал с 1837 года над своим огромным полотном — известной картиной «Явление мессии народу».

26 сентября 1839 года Гоголь возвращается вместе с М. Погодиным в Россию для устройства семейных дел. Возвращение Гоголя вызвало широкий отклик. Историк Н. Калайдович писал из Петербурга

Погодину: «Вы привезли с собою в подарок русской литературе беглеца Пасичника, знаете ли, что известие об этом возбудило у нас энтузиазм. Теперь только разговоров, что о Гоголе... Только и слышим, что цитаты из «Вечеров на хуторе», из «Миргорода», из «Арабесков». Даже вздумали разыгрывать «Ревизора». Любители петербургской жизни и петербургского общества завидуют теперь москвичам, которые; по всей вероятности, прежде их будут наслаждаться новыми творениями Гоголя».[278] Печально, однако, было для писателя это возвращение на родину. В письме к П. А. Плетневу, на следующий день по приезде в Москву, Гоголь сообщал о том горьком чувстве, которое преследует его после гибели Пушкина: «Боже, как странно! Россия без Пушкина! Я приеду в Петербург — и Пушкина нет...»

Гоголь недолго оставался в Москве и вскоре собрался в поездку в Петербург за сестрами, которые окончили к этому времени Патриотический институт. М. И. Гоголь должна была весною приехать в Москву за дочерьми. 26 октября Гоголь совместно с С. Т. Аксаковым выехал из Москвы и пробыл в Петербурге почти до конца декабря.[279] В Петербурге писатель занят был хлопотами, связанными с устройством сестер. За то короткое время, которое он провел в столице, Гоголь повидался и со своими старыми друзьями по нежинской гимназии и прочел, по свидетельству П. А. Анненкова, у Н. Я. Прокоповича первые главы «Мертвых душ».

В Петербурге Гоголь встречался с Белинским, к этому времени уже переехавшим в столицу и сотрудничавшим в «Отечественных записках». Свидетельством этих встреч является письмо В. Г. Белинского к К. С. Аксакову от 10 января 1840 года, написанное вскоре после отъезда Гоголя в Москву: «Поклонись от меня Гоголю и скажи ему, что я так люблю его, и как поэта и как человека, что те немногие минуты, в которые я встречался с ним в Питере, были для меня отрадою и отдыхом. В самом деле, мне даже не хотелось и говорить с ним, но его присутствие давало полноту моей душе, и в ту субботу, как я не увидел его у Одоевского, мне было душно среди этих лиц и пустынно среди множества».[280]

В январском номере «Отечественных записок» за 1840 год появляется статья Белинского о «Горе от ума», посвященная в значительной мере «Ревизору» Гоголя. Белинский с большим вниманием отнесся к тому впечатлению, которое произвела его статья на Гоголя. Узнав, что Гоголь остался доволен этой статьей, Белинский сообщил об этом в письме к В. П. Боткину от 14 марта 1840 года: «Гоголь доволен моею статьею о «Ревизоре», говорит — многое подмечено верно. Это меня обрадовало».[281]

Приезд на родину обогатил писателя новыми жизненными впечатлениями, способствовал окончательному завершению его

творческих замыслов. Следует напомнить, что 1839/40 годом начинается размежевание между славянофилами и передовой общественной мыслью. Встречи с Белинским свидетельствуют о том, что Гоголь отнюдь не полностью солидаризировался в этот период с кругом своих славянофильских «друзей», претендовавших на идейное руководство писателем. Отношения Гоголя с его «друзьями», такими как Погодин и Шевырев, в это время были чрезвычайно сложны. Гоголь не только во многом расходился с ними, но и нередко решительно протестовал против самоуправства Погодина, его попыток руководить писателем. Тем существеннее отметить тягу Гоголя к сближению с Белинским, его дружеские отношения со Щепкиным.

9 мая 1840 года Гоголь отметил день своих именин, устроив обед в саду у Погодина. На обеде среди гостей были М. Лермонтов, М. Щепкин, П. Чаадаев, К. Аксаков и др. После обеда Лермонтов читал отрывки из еще не напечатанной тогда поэмы «Мцыри». Гоголь высоко ценил творчество Лермонтова, видя в нем подлинную народность. По поводу «Песни про купца Калашникова» Гоголь писал в своей «Учебной книге», что в этом произведении, созданном «в духе народном», «отгаданы дух и время», а о прозе Лермонтова — что «никто еще не писал у нас такою правильною, прекрасною и благоуханною прозою. Тут видно больше углубления в действительность жизни — готовился будущий великий живописец русского быта». Эти отзывы о лермонтовской прозе целиком созвучны тем задачам, которые Гоголь как «живописец русского быта» ставил перед собой, работая над созданием «Мертвых душ».

Гоголь пробыл в Москве несколько месяцев, будучи занят устройством сестер и задержан денежными затруднениями. Уладив свои семейные дела, он 18 мая 1840 года снова выехал за границу, в Италию, для окончания работы над «Мертвыми душами». Белинский писал в феврале 1840 года В. П. Боткину по поводу желания Гоголя снова уехать из России: «Вполне понимаю страдания Гоголя и сочувствую им. Понимаю и его Sehnsucht к Италии. Родная действительность ужасна. Будь у меня средства, я надолго бы раскланялся с нею».[282] «Страшная и гадкая действительность», о которой писал Белинский, гнала Гоголя из России. Вспомним его слова о том, что «все прекрасное» «гибнет… у нас в Руси».

По дороге в Италию, в Вене, Гоголь тяжело заболел и пробыл там с половины июня до конца августа. Поправившись, он возвращается в Рим, где окончательно дорабатывает и приготавливает к печати первый том «Мертвых душ». По мере работы над своим произведением писатель все больше расширял первоначальный замысел: «… дальнейшее продолжение его выясняется в голове моей чище, величественней, и теперь я вижу, что может быть со временем кое-что

колоссальное, если только позволят слабые мои силы», — сообщал он С. Т. Аксакову 28 декабря 1840 года.

Гоголь неоднократно переделывал и шлифовал главы первой части, внимательно прислушиваясь к звучанию каждой строки, каждого слова. О работе над завершением первой части «Мертвых душ» рассказывает П. В. Анненков, который приехал в Рим в конце апреля 1841 года и поселился вместе с Гоголем. Анненков помогал Гоголю в переписке поэмы: «Гоголь крепче притворял внутренние ставни окон от неотразимого южного солнца, я садился за круглый стол, а Николай Васильевич, разложив перед собой тетрадку на том же столе подалее, весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома «Мертвых душ» приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильно разлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета. Николай Васильевич ждал терпеливо моего последнего слова и продолжал новый период тем же голосом, проникнутым сосредоточенным чувством и мыслию. Превосходный тон этой поэтической диктовки был так истинен в самом себе, что не мог быть ничем ослаблен или изменен».[283] Этот период — один из наиболее напряженных и продуктивных в творчестве Гоголя. Одновременно с «Мертвыми душами» писатель работает над новой редакцией «Тараса Бульбы», «Шинелью», «Театральным разъездом» и рядом других произведений.

Завершив работу над «Мертвыми душами», Гоголь возвращается 18 октября 1841 года в Москву для их печатания. По приезде в Москву Гоголь передает рукопись «Мертвых душ» на предварительный просмотр цензору Снегиреву. Однако Снегирев побоялся самостоятельно решить вопрос об их напечатании и в свою очередь передал рукопись в Московский цензурный комитет. На заседании цензурного комитета рукопись была встречена царскими чинушами с негодованием, и вопрос о ее напечатании так и не был решен.

В письме к П. А. Плетневу от 7 января 1842 года Гоголь подробно излагает цензурные мытарства своей рукописи, «комедию» ее обсуждения в цензурном комитете под председательством помощника попечителя Московского учебного округа Голохвастова: «… Голохвастов услышал название «Мертвые души» — закричал голосом древнего римлянина: «Нет, этого я никогда не позволю: душа бывает бессмертна; мертвой души не может быть; автор вооружается против бессмертья». В силу, наконец, мог взять в толк умный президент, что дело идет об ревижских душах. Как только взял он в толк и взяли в толк вместе с ним другие цензора, что мертвые значит ревижские души, произошла еще бо́льшая кутерьма. «Нет, — закричал председатель и за ним половина цензоров, — этого и подавно нельзя позволить, хотя бы в рукописи

ничего не было, а стояло только одно слово: ревижская душа, — уж этого нельзя позволить, это значит против крепостного права». Наконец сам Снегирев, увидев, что дело зашло уже очень далеко, стал уверять цензоров, что он рукопись читал и что о крепостном праве и намеков нет, что даже нет обыкновенных оплеух, которые раздаются во многих повестях крепостным людям; что здесь совершенно о другом речь, — что главное дело основано на смешном недоумении продающих и на тонких хитростях покупщика и на всеобщей ералаши, которую произвела такая странная покупка, что это ряд характеров, внутренний быт России и некоторых обитателей, собрание картин самых невозмутительных. Но ничего не помогло».

В этот напряженный момент, в начале января 1842 года, и произошла встреча Гоголя с приехавшим из Петербурга в Москву Белинским, скрытая Гоголем от своих московских «друзей» — славянофилов. Гоголь передал Белинскому рукопись «Мертвых душ» и просил критика хлопотать о разрешении книги в Петербургском цензурном комитете. Московские «друзья» Гоголя были в высшей степени обеспокоены его переговорами с Белинским. «У нас, — писал С. Аксаков, — возникло подозрение, что Гоголь имел сношение с Белинским, который приезжал на короткое время в Москву, секретно от нас, потому что в это время мы все уже терпеть не могли Белинского, переехавшего в Петербург для сотрудничества в издании «Отечественных записок».[284]

Гоголь послал рукопись «Мертвых душ» с Белинским, хорошо зная, что Белинский приложит все усилия, чтобы добиться ее разрешения. П. В. Анненков отмечает в воспоминаниях: «С Белинским Гоголь решился на пересылку своей рукописи в Петербург, и тогда же обсуждены были меры для сообщения ей правильного и безостановочного хода. Белинский, возвращавшийся в Петербург, принял на себя хлопоты по первоначальному устройству этого дела, и направление, которое он дал ему тогда, может быть решило и успех его».[285] Вместе с тем Гоголь обращается с письмами к А. О. Смирновой и В. Ф. Одоевскому, прося их использовать свои связи в бюрократических кругах, чтобы помочь добиться напечатания поэмы. В письме к В. Ф. Одоевскому от начала января 1842 года Гоголь сообщает о том тревожном и болезненном состоянии, в которое повергли его неприятности с цензурным комитетом, а также о том, что послал рукопись с Белинским: «Белинский сейчас едет. Времени нет мне перевести дух, я очень болен и в силу двигаюсь. Рукопись моя запрещена. Проделка и причина запрещения — все смех и комедия». Благодаря хлопотам и настояниям друзей Гоголя «Мертвые души» были разрешены к печатанью цензурой, однако цензор Никитенко отказался пропустить «Повесть о капитане Копейкине», даже в ее смягченной редакции. Это очень обескуражило Гоголя, который писал 10 апреля 1842 года по этому поводу Никитенко: «... признаюсь, уничтоженье Копейкина меня много смутило. Это одно

из лучших мест. И я не в силах ничем теперь залатать ту прореху, которая видна в моей поэме». Гоголю пришлось совершенно переделать «Повесть», смягчив ее обличительную остроту.

В то время, когда «Мертвые души» проходили эти цензурные мытарства, а затем печатались в Петербурге, Гоголь оставался в Москве, окруженный своими «друзьями» из славянофильского круга — Погодиным, Шевыревым, Аксаковыми, — всемерно стремившимися воздействовать на писателя, втянуть его в круг своих интересов и воззрений. Разойтись с ними у него не хватало решимости, и попытка, сделанная Белинским, оторвать Гоголя от его славянофильского окружения не увенчалась успехом. По приезде в Петербург Белинский, сообщая Гоголю о ходе выполнения его поручения, еще раз приглашал писателя к сотрудничеству в «Отечественных записках»: «Я не так самолюбив, чтобы «Отечественные записки» считать чем-то соответствующим таким великим явлениям в русской литературе, как Грибоедов, Пушкин и Лермонтов; но я далек и от ложной скромности — бояться сказать, что «Отечественные записки» теперь *единственный* журнал на Руси, в котором находит себе место и убежище честное, благородное и — смею думать — умное мнение, и что «Отечественные записки» ни в каком случае не могут быть смешиваемы с холопами знаменитого села *Поречья*» (то есть Погодиным и Шевыревым, являвшимися проводниками реакционной идеологии, насаждавшейся министром народного просвещения Уваровым, владельцем подмосковного имения — Поречье). Свое письмо Белинский завершил словами горячей любви к Гоголю и пожеланием ему «душевной ясности», которой так не хватало писателю, оказавшемуся после окончания «Мертвых душ» на распутье. «Дай Вам бог здоровья, душевных сил и душевной ясности, — писал Белинский. — Горячо желаю Вам этого, как писателю и как человеку, ибо одно с другим тесно связано. Вы у нас теперь *один*, — и мое нравственное существование, моя любовь к творчеству тесно связана с Вашею судьбою…»[286]

Гоголь не принял предложения Белинского об участии в «Отечественных записках», хотя и не дал решительного отказа. В письме к Н. Я. Прокоповичу от 11 мая 1842 года он сообщает, зная, что Прокопович передаст его слова Белинскому: «Я получил письмо от Белинского. Поблагодари его. Я не пишу к нему, потому что минуты не имею времени и потому, что, как сам он знает, обо всем этом нужно потрактовать и поговорить лично, что мы и сделаем в нынешний проезд мой чрез Петербург». Однако, встретившись с Белинским во время поездки в Петербург, где Гоголь пробыл с 27 мая по 5 июня, он опять не пришел ни к какому положительному решению.

Первые экземпляры «Мертвых душ» вышли из печати 21 мая 1842 года. Гоголь получил их в Москве и сразу же отправился в Петербург. Во

время кратковременного пребывания в Петербурге Гоголь устраивает издание собрания своих сочинений, поручая осуществление его своему нежинскому однокашнику Н. Я. Прокоповичу, а 5 июня снова уезжает за границу.

2

В «Мертвых душах» Гоголь поднял самые животрепещущие и болезненные вопросы эпохи: вопрос о кризисе феодально-поместного порядка, о превращении самих хозяев государства в «мертвые души», и не менее жгучий и еще более важный вопрос о положении народа, о дальнейших путях развития России. Это и определило широту социального обобщения и огромное идейное звучание поэмы Гоголя.

В «Авторской исповеди» Гоголь писал: «Все более или менее согласились называть нынешнее время переходным. Все более, чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, даже и не на ночлеге, не на временной станции или отдыхе». Гоголь выступил в тот переходный период, когда на смену дворянской революционности приходит еще лишь нарождавшееся разночинно-демократическое движение, зачинателем которого был Белинский.

Основным противоречием эпохи, размежевавшим силы реакции и прогресса, являлся вопрос борьбы с крепостным правом и всеми его проявлениями в общественной жизни. Этим определялась позиция представителей передовой русской мысли, ее демократическая направленность, содержание социальной борьбы в 30-х и 40-х годах. В статье «От какого наследства мы отказываемся?» В. И. Ленин говорит о прогрессивном значении просветительства в истории русского освободительного движения и передовой общественной мысли. «Просветители», по словам В. И. Ленина, одушевлены «горячей враждой к крепостному праву и *всем его* порождениям в экономической, социальной и юридической области».[287] Борьба с крепостным правом, борьба за интересы широких народных масс, прежде всего крепостного крестьянства, определяла демократический характер русского «просветительства», чуждость его буржуазному своекорыстию. В. И. Ленин подчеркивает именно эти стороны в мировоззрении и общественной деятельности просветителей, видя ее характерную черту в отстаивании интересов народных масс, главным образом крестьян. «Мертвые души» Гоголя объективно служили делу защиты интересов народа, крестьянских масс, порабощенных помещиками-крепостниками.

До 60-х годов XIX века капитализм как общественно-экономическая формация полностью еще не сложился в России, но внутренне, подспудно уже развивались элементы новых хозяйственных отношений, рос капиталистический уклад, формы феодально-крепостнического

строя уже приходили в столкновение с новыми тенденциями экономического развития. Это отчетливо сказывалось в области промышленного развития страны, в сфере мануфактурного производства. Увеличивалось число промышленных предприятий, рос вольнонаемный труд, постепенно внедрялось машинное производство. Аналогичные процессы были заметны и в сельском хозяйстве. Эти новые тенденции не только приводили к ослаблению старых экономических связей, к разорению «старосветских помещиков», втягиваемых в орбиту все более и более интенсивных денежных отношений и рынка, но и усиливали эксплуатацию крестьянина, из которого выжималась дополнительная продукция и дополнительный труд для получения столь остро необходимых в помещичьем хозяйстве денежных средств.

С начала 30-х годов на страницах тогдашних журналов все упорнее раздавались голоса, настаивавшие на необходимости коренного усовершенствования помещичьего хозяйства, соединения сельского хозяйства с «мануфактурным», с производством для рынка. Эти предложения сводились к «рационализации» помещичьего хозяйства, введения в нем мануфактурных производств в рамках сохранения крепостной системы. Подавляющее большинство дворянских публицистов видело причину разорения дворянского поместья в недостаточном «благоразумии» помещиков, которые не умеют приспособиться к новым условиям. Один из таких публицистов, Щеглов, в своей брошюре «О пользе соединения с земледелием мануфактурной и заводской промышленности» заявляет: «… полагаю, что всякий благоразумный хозяин, размыслив близко об обстоятельствах своего имения и источниках своего дохода, сам легко увидит их. В одной стране земледелие может быть с выгодою усиливаемо винокурением, в другой виноделием, в третьей шелководством, в четвертой добыванием сахара, в пятой приготовлением полотен и проч. Трудно даже исчислить все роды мануфактурной промышленности, какие по разным местам могут быть соединяемы с земледелием, для приспособления его к потребностям сих мест и получения от земли наибольших выгод…»[288]

Другой «рационализатор» помещичьего хозяйства, Д. Шелехов, публикует в 1836 году на страницах «Библиотеки для чтения» ряд статей о «домоводстве», рисуя в них гармоническую идиллию преуспевания хозяйства на крепостной основе при условии его приспособления к требованиям рынка: «… одно из величайших преимуществ русского сельского хозяйства: хозяину стоит только обратить внимание на свое домоводство, озаботиться о сельской ремесленности, и он может быстро воздвигать огромные сельские здания, украшать их изящными домашними изделиями, разводить обширные сады, осушать болота почти за ничто, именно трудами барщины и искусством своих домочадцев». Но, как отмечает автор статьи, для этого нужны также и

деньги: «Великое, неисчислимое добро принес бы и под нашим небом миллион, употребленный на поместье просвещенными познаниями в сельском хозяйстве!»[289] Характерно, что и сам Гоголь в период работы над «Мертвыми душами» пристально интересовался хозяйственным положением помещиков. Даже находясь за границей, он запрашивает мать в письме от 28 августа 1838 года о «состоянии края», о «доходах наших помещиков».

В записной книжке 1841–1842 годов Гоголь набросал программу ознакомления с положением крепостных крестьян, отметив, что по этим вопросам ему следует расспросить Заблоцкого.

«Заблоцкого:

Об откупщиках,

казенных крестьянах,

о городах,

о рекрутских наборах».

Эта запись проливает известный свет на знакомство Гоголя с положением крепостного крестьянства. А. П. Заблоцкий-Десятовский был ближайший помощник гр. Киселева, возглавлявшего с 1841 года секретный комитет по крестьянскому вопросу. Заблоцкий являлся сторонником освобождения крестьян и широких административных реформ, хотя смотрел на эти реформы с точки зрения интересов дворянских кругов. В 1841 году он составил записку «О крепостном состоянии в России», в которой доказывал, что крепостное право задерживает развитие производительных сил.

Однако Заблоцкий относился весьма скептически к дворянскому предпринимательству. «Многие из помещиков в последнее время, — сообщает Заблоцкий, — стали соединять с земледелием другие отрасли хозяйства и преимущественно бросились на фабрики. Но часто эти попытки вместо принесения барышей оканчиваются совершенным разорением».[290] Таким образом, угроза дворянского разорения была самой непосредственной и непреложной опасностью: старые устои рушились, а создать новое процветание в условиях крепостнического строя было делом исторически невозможным.

Даже граф Киселев, ревизуя в 1836 году положение в ряде губерний, отметил разорение крестьян, недоимки, неправильно взыскиваемые, что, по его словам, «… угрожая конечным разорением крестьян, могут поселить в них чувства, доселе добродушному народу русскому несвойственные».[291] Страх перед крестьянскими волнениями, перед новой пугачевщиной и являлся основной причиной разработки проектов весьма куцых реформ, вдобавок так и неосуществленных. Тот

же Заблоцкий вынужден был в своей записке отвести целый раздел «Причинам духа ненависти крестьян к помещику». В этом разделе он приводит длиннейший перечень фактов жестокого самоуправства и издевательств помещиков над крестьянами, увечий крепостных, непосильных поборов и т. д. Особенно он сетует на все увеличивающееся число крестьянских волнений. «Чаще ли в последние годы стали повторяться случаи восстания крестьян?» — спрашивает Заблоцкий. И, указывая на недостаточность данных по этому вопросу, добавляет: «Одно достоверно, что в настоящее время случаи сии в каждой губернии обыкновенны».[292] Заблоцкий счел необходимым отметить и «чувство страха восстания крестьян», охватившее помещиков. «До какой степени опасения эти справедливы, решить трудно, — замечает он. — Достоверно то, что они не без основания».[293]

О том, как постепенно накалялась обстановка в России, как нарастало еще стихийное, но все более и более широкое крестьянское движение, росла ненависть крестьян к помещикам, дают наглядное представление документы и отчеты корпуса жандармов III Отделения, серьезно встревоженного крестьянским движением. В «Нравственно-политическом отчете корпуса жандармов за 1839 год» нарисована, хотя и пристрастная, картина крестьянского недовольства, основанная на сведениях, собранных полицейской агентурой. «При каждом новом царствовании, — указывается в отчете, — при каждом важном событии при дворе или в делах государства, издревле и обыкновенно пробегает в народе весть о предстоящей перемене во внутреннем управлении и возбуждается мысль о свободе крестьян; вследствие этого происходят, и в прошедшем году происходили, в разных местах беспорядки, ропот, неудовольствия, которые угрожают хотя отдаленною, но страшною опасностью… Простой народ ныне не тот, что был за двадцать пять лет пред сим. Подьячие, тысячи мелких чиновников, купечество и выслуживающиеся кантонисты, имеющие один общий интерес с народом, привили ему много новых идей и раздули в сердце искру, которая может когда-нибудь вспыхнуть…»[294]

Говоря о нараставшем в 30-40-е годы всеобщем недовольстве, Герцен видел в нем выражение настроений широких крестьянских масс: «Русский народ дышит тяжелее, чем прежде, глядит печальнее; несправедливость крепостничества и грабеж чиновников становятся для него все невыносимей… Значительно увеличилось число дел против поджигателей, участились убийства помещиков, крестьянские бунты… Недовольство русского народа, о котором мы говорим, не способен уловить поверхностный взгляд. Россия кажется всегда такой спокойной, что трудно поверить, будто в ней может что-либо происходить. Мало кто знает, что делается под тем саваном, которым правительство прикрывает трупы, кровавые пятна, экзекуции, лицемерно и надменно заявляя, что под этим саваном нет ни трупов, ни крови».[295] «Мертвыми

душами» Гоголь показал, что именно таилось за «саваном», которым покрыта была николаевская Россия. Он показал силы тех зловещих «хозяев» страны, которые порабощали и угнетали народ, вели паразитическое существование за его счет и поэтому сами были не способны к тому, чтобы вести страну по пути прогресса и национального преуспеяния. Безотрадная обобщенная картина, нарисованная Гоголем, говорила о том, что застой и загнивание несут правящие классы, «мертвые души» помещичьей России.

В «Мертвых душах» Гоголь представил во всей своей неприглядности то мертвенное и косное, что мешало новому дальнейшему развитию. Именно поэтому анекдот, подсказанный Пушкиным, и превратился в широкое, типическое обобщение действительности, раскрывая ее основные проявления. Замысел «Мертвых душ» подготавливался всем развитием творчества Гоголя. Уже в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и «Повести о том, как поссорился...» заложена была мысль о «мертвых душах» помещичьей России. А убийственно беспощадное изобличение «пошлости пошлого человека» в «Невском проспекте», в повести «Нос», в «Коляске» разве не намечало уже путь к образу «подлеца» Чичикова, так же как чиновничий мирок «Ревизора» уже предварял изображение провинциального города в «Мертвых душах»?

К «осмеянью всеобщему» Гоголь пришел в результате всего своего предыдущего пути, но Пушкин обратил внимание Гоголя на общественное значение сюжета, на необходимость расширения пределов сатиры, охвата ею разных сторон крепостнической действительности.

Находясь под впечатлением резкой хулы реакционеров по адресу «Ревизора», Гоголь с горечью замечает: «Огромно, велико мое творение, и не скоро конец его. Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ; но что ж мне делать? Уже судьба моя враждовать с моими земляками». Если в «Ревизоре» Гоголь нанес основной удар по чиновничье-бюрокрагической клике, то «новым сословием», которое с беспощадной правдивостью было показано писателем в его поэме, явилась помещичья, крепостническая среда. Однако «Мертвые души», их идейная направленность, смысл их образов — неизмеримо шире, чем обличение провинциально-крепостнического общества. Гоголь в своей поэме обнажил с бесстрашием анатома «потрясающую силу мелочей», уродующих и принижающих человека, сорвал личину лицемерной добропорядочности с общественных и моральных отношений в собственническом обществе.

О том, насколько широк был сатирический, обличительный замысел «Мертвых душ», насколько глубоко понимал Гоголь общественную задачу литературы, ее долг выступать против всего «пошлого»,

враждебного народу, мешающего развитию его творческих сил, сказал сам автор в начале седьмой главы своей поэмы. Он говорит здесь о судьбе писателя, который «избрал» для своей лиры одни «немногие исключения» и «не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям». Такой писатель далек от действительности, проходит «мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью», и заслуживает свою славу, «сокрыв печальное в жизни». Гоголь противопоставляет ему писателя, не побоявшегося со всей смелостью раскрыть в своих произведениях отрицательные стороны действительности: «... Но не таков удел и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи!..»

«Страшная, потрясающая тина мелочей», неприглядное прозябание пустых и пошлых представителей господствующих классов — такова действительность, которую автор должен смело и правдиво «выставить» «на всенародные очи». Ибо, только определив болезнь, выявив все болезненные стороны действительности, он выполнит свой долг перед народом. Такого писателя, посмевшего сказать слово правды, показавшего всю чудовищность этой «пошлой» тины мелочей, всего того, что «опутало» в современном ему крепостническом обществе жизнь людей, ждет, по словам Гоголя, «лицемерно-бесчувственный» суд господствующих кругов общества: «... ему не избежать, наконец, от современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные созданья, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта...»

Гоголь предвидел те враждебные отклики, которые вызовет появление его поэмы. И тем не менее он избрал путь писателя, дерзавшего выставить на «всенародные очи» всю бессмысленную жестокость и мерзость общественных отношений, породивших ту галерею «мертвых душ», которых с такой могучей художественной силой и правдивостью он показал в своем произведении. Этим объясняется и то впечатление, которое произвело на Пушкина, по свидетельству самого Гоголя, чтение первых глав поэмы: «Боже, как грустна наша Россия!» Восклицание Пушкина уже в известной мере предвосхитило тот горький и беспощадный вывод, который следует из всего содержания поэмы, тот приговор, который вынес в ней Гоголь всему крепостническому обществу. Позже, в 1846 году, вспоминая о поэме, Гоголь писал: «Нет, бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже все

поколенье к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости...»

Показывая «всю глубину» «мерзости» современного ему общества, Гоголь тем самым звал его к прекрасному, к тому идеалу человека, который был так жестоко и безобразно растоптан и искажен в мире «мертвых душ» собакевичей и плюшкиных. Сатирическая сила и острота поэмы и возникала из этого высокого идеала человека, из веры в будущее народа. Разоблачая «мерзость» крепостнического общества, Гоголь тем самым утверждал свой положительный идеал, почерпнутый писателем в жизни народа, в вере в его будущее. Исторический оптимизм, вера в народ и придавали силу и идейную целеустремленность его сатире, социальное обличительное содержание его «смеху». Белинский говорил о «юморе» Гоголя «как могущественном элементе творчества, посредством которого поэт служит всему высокому и прекрасному, даже не упоминая о них, но только верно воспроизводя явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному, — другими словами: путем отрицания достигая той же самой цели, только иногда еще вернее, которой достигает и поэт, избравший предметом своих творений исключительно идеальную сторону жизни».[296]

В «Мертвых душах» Гоголь выступил против главного врага русского народа-крепостного права. Хотя писатель нигде в своей поэме прямо не говорит о необходимости уничтожения этого позорного и безобразного института, но все его произведение проникнуто беспощадным осуждением крепостнических отношений и той мертвящей все живое, жестокой и бездушной атмосферы, которая характеризовала николаевское царствование. Сатирически разоблачая самые разнообразные, но равно антинародные проявления крепостнически-феодальной реакции, Гоголь стоял на стороне нарождающегося нового, хотя и не осознанного им. Поэтому и критика им крепостнической действительности и ее типических представителей приобретала столь беспощадный и правдивый характер. «Благодаря Гоголю, — писал Герцен, — мы видим их, наконец, за порогом их барских палат, их господских домов; они проходят перед нами без масок, без прикрас, пьяницы и обжоры, уродливые невольники власти и безжалостные тираны своих рабов, пьющих жизнь и кровь народа с той же естественностью и простодушием, с каким ребенок сосет грудь своей матери.

«Мертвые души» потрясли всю Россию.

Предъявить современной России подобное обвинение было необходимо. Это история болезни, написанная рукою мастера. Поэзия Гоголя — это крик ужаса и стыда, который издает человек, опустившийся под

влиянием пошлой жизни, когда он вдруг увидит в зеркале свое оскотинившееся лицо».[297]

«Мертвые души» и «Ревизор» знаменовали новый этап в развитии творчества Гоголя. В них с особенной полнотой проявился Гоголь — художник и мыслитель, глубоко и многосторонне показавший современную ему действительность и осудивший ее суровым и справедливым судом. Беспощадно правдивое изображение жизни достигает здесь своей наибольшей силы и типичности образов, свидетельствующих о раскрытии в них художником основных черт действительности. Именно в том, что Гоголь «первый взглянул смело и прямо на русскую действительность…», увидел Белинский историческое значение поэмы, противопоставив ее «искусственности» большей части тогдашней литературы. «И вдруг, — писал Белинский, — среди этого торжества мелочности, посредственности, ничтожества, бездарности… среди этих ребяческих затей, детских мыслей, ложных чувств, фарисейского патриотизма, приторной народности, — вдруг, словно освежительный блеск молнии среди томительной и тлетворной духоты и засухи, является творение чисто-русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовию к плодовитому зерну русской жизни; творение необъятно-художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта, — и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое…»[298] Это широкое социальное содержание поэмы отметил и Чернышевский в своем дневнике 1848 года: «Взял «Мертвые души»… велико, истинно велико! Ни одного слова лишнего, одно удивительно! Вся жизнь русская, во всех ее различных сферах, исчерпывается ими…».[299]

В «Мертвых душах» Гоголь продолжил лучшие традиции русской литературы. Его поэма выросла на почве, уже разработанной и освоенной русской передовой общественной мыслью и литературой. Обличение дикости и жестокой тирании крепостников-помещиков являлось в литературе конца XVIII — начала XIX века одной из самых животрепещущих и основных тем.

В произведениях предшественников Гоголя показана была целая галерея типов помещиков-крепостников, их ненасытное «зверство», их лютая ненависть к народу. Сатирическая журналистика, прежде всего журналы Новикова, неоднократно давала едкую и злую характеристику помещиков-крепостников, рисуя их жестокий произвол, ограбление ими народа, их некультурность и вражду к просвещению. Таковы прежде всего знаменитые «Письма к Фалалею», помещенные на страницах новиковского «Живописца». В этих письмах даны яркие типические

картины крепостного быта, представлены дикость и самодурство провинциальных помещиков, намечены принципы реалистической типизации образов. «Уездный дворянин» Трифон Панкратьевич не только напоминает Тараса Скотинина в «Недоросле», но и предвещает уже появление Собакевича с его грубой, животной натурой и ненавистью к просвещению.

С еще большей типической обобщенностью изображены помещики-крепостники, владельцы крестьянских «душ» в комедии Фонвизина «Недоросль», которую высоко оценил Гоголь, сказав о ней, что «комедия Фонвизина поражает огрубелое зверство человека, происшедшее от долгого бесчувственного, непотрясаемого застоя в отдаленных углах и захолустьях России. Она выставила так страшно эту кору огрубения, что в ней почти не узнаешь русского человека». Эти слова можно отнести и к персонажам «Мертвых душ», также возникшим в результате «непотрясаемого застоя». Могучим ударом по крепостничеству явилось «Путешествие» Ратищева, пробудившее русскую общественную мысль. Сатирические образы жестоких и диких крепостников-помещиков, намеченные Радищевым, предвосхитили дальнейшее развитие антикрепостнической темы, вплоть до Пушкина, Гоголя, Герцена.

Картина, нарисованная Фонвизиным и Новиковым, дополняется рядом типов помещиков-крепостников, нарисованных другими авторами. Такова сатирическая повесть молодого Крылова «Похвальная речь в память моему дедушке», в которой представлен образ помещика — псового охотника, наделенного чертами ноздревского типа. В романах В. Нарежного «Аристион» и «Российский Жилблаз», в «Путешествии критики» С фон Ферельцта (появившихся в 1810–1820 годах) Гоголь также мог найти яркие зарисовки помещичьего быта и нравов, целую галерею образов помещиков-крепостников. В «Аристионе» В. Нарежного, как это неоднократно указывалось исследователями, намечены типы помещиков, сходных по своим моральным качествам с героями «Мертвых душ»: не признающий ничего, кроме псовой охоты и пьянства, помещик Сильвестр; превратившийся в жалкое подобие человека скупец пан Тарах. Они отдаленно напоминают некоторые черты в образах Ноздрева и Плюшкина, хотя и показаны еще в условно-моралистической и дидактической манере.

Еще большее значение в плане реалистического раскрытия характеров имели для Гоголя Грибоедов и Пушкин. В образах, нарисованных Грибоедовым в «Горе от ума», уже дано было это слияние величайшей жизненности с типичностью. «Скопищем уродов» назвал Гоголь героев комедии Грибоедова, высоко оценив типы Скалозуба, Фамусова, Хлестовой и др., которые намечали уже и подход писателя к изображению «скопища уродов» в «Мертвых душах». Существенно

отметить хотя и эскизные, но правдивые и типичные образы провинциальных помещиков в пушкинском «Евгении Онегине».

Опираясь на эти традиции, Гоголь создал образы такой силы, такой широты охвата действительности, что картина крепостной России, данная им в «Мертвых душах», предстала как изображение всей системы, как грозный приговор крепостническому обществу. Герцен глубоко раскрыл смысл поэмы и значение ее названия, когда писал: «Мертвые души» — поэма, глубоко выстраданная. «Мертвые души» — это заглавие само носит в себе что-то наводящее ужас. И иначе он не мог назвать; не ревизские — мертвые души, а все эти ноздревы, маниловы и tutti quanti — вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу».[300] В их образах Гоголь передал то омертвление, говоря его же словами, то «огрубелое зверство», которое увидел в тогдашних хозяевах жизни, бесчеловечных владельцах человеческих душ.

Сила образов, созданных писателем, была в их типичности, в том, что они выразили наиболее существенные отрицательные стороны действительности в их обыденном, повседневном проявлении. «Мертвые души» не потому так испугали Россию и произвели такой шум внутри ее, — писал Гоголь, — чтобы они раскрыли какие-нибудь ее раны или внутренние болезни, и не потому также, чтобы представили потрясающие картины торжествующего зла и страждущей невинности. Ничуть не бывало. Герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель помирился бы с ними всеми. Но пошлость всего вместе испугала читателей. Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления, что негде даже и приотдохнуть или перевести дух бедному читателю и что по прочтении всей книги кажется, как бы точно вышел из какого-то душного погреба на божий свет. Мне бы скорее простили, если бы я выставил картинных извергов; но пошлости не простили мне».

Гоголь в этом признании, написанном уже в годы его идейного кризиса, недооценивает широкого общественного смысла своей сатиры, несколько противоречит себе, полагая, что его поэма произвела «шум» не потому, что раскрывала раны и внутренние болезни крепостнического общества. Но в то же время в этом признании сформулировано своеобразие творческого метода писателя, изображения им действительности. Показывал в своей поэме широкую картину «торжествующего зла», Гоголь рисует ее не средствами мелодрамы, а в реалистических формах, изображая повседневное и обычное так, что пошлость и мерзость этого «повседневного» воспринимаются как «потрясающие картины торжествующего зла».

«Мертвые души» — социальная эпопея, раскрывающая антинародный характер крепостнического строя. Хотя Гоголь почти не останавливается

на непосредственных отношениях помещика и крестьянина, но во всем изображении жизни помещиков-крепостников, в самом раз облачении застоя, косности, неподвижности общества, основанного на отживающих экономических отношениях, ясно чувствуется страшная тяжесть крепостничества, тесная связь между распадом поместного хозяйства и духовным вырождением господствующего класса помещиков. Осуждая «мертвые души» крепостнического государства, показывая нравственную мерзость и алчность коробочек, собакевичей, плюшкиных, Гоголь тем самым приковал к позорному столбу всю общественную систему, основанную на паразитизме и безграничной власти крепостников-помещиков над крестьянами и на подневольном и безрадостном положении народа. В «Мертвых душах» запечатлена страшная власть косного, отживающего мира, который, несмотря на внутреннее разложение и пустоту, сохранил свою прочность и силу, сковывал своими цепями всю страну.

В. И. Ленин в статье «Либеральное подкрашивание крепостничества», возражая либеральным историкам, писал: «Не хрупким и не случайно созданным было крепостное право и крепостническое поместное сословие в России, а гораздо более «крепким», твердым, могучим, всесильным, «чем где бы то ни было в цивилизованном мире».[301] Тем важнее было правдивое разоблачение мерзостей этого «поместного сословия», которое дал Гоголь в своей поэме, раскрыв тем самым непосредственную зависимость между носителями этого социального гнета и распада и общественными отношениями.

Первая часть «Мертвых душ» прозвучала на всю Россию как грозное обличение всего дворянского общества. Своим реалистическим изображением «мертвых душ», беспощадным осмеянием помещичье-крепостнического «порядка» Гоголь способствовал пробуждению в народных массах назревавшего протеста. Следует напомнить слова Маркса, говорившего о «ничтожестве старого порядка» полуфеодальной Германии, что «Современный ancien règime — скорее лишь *комедиант* миропорядка, *действительные герои* которого вымерли. История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда несет в могилу устарелую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*…Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество *смеясь* расставалось со своим прошлым».[302] Герои Гоголя «смешны», потому что они выражали тот старый порядок, который был уже приговорен историей. Это, однако, не означало, что старый «порядок» мог отмереть сам собой. Носители и защитники этого режима являлись главенствующей силой в государстве, они крепко цеплялись за власть и были не только смешны, но и страшны, как жестокие и всевластные хозяева страны. Сделать их «смешными», показать, что они уже стали «комедиантами миропорядка», а не «действительными героями», — значило снять с них

маску лицемерия, показать всю мерзость и гнусность как их самих, так и того общественного строя, который они возглавляли.

Своей едкой и беспощадной иронией Гоголь обнажает самые глубокие тайники лицемерия и пошлости представителей господствующих классов, делает смешными и отвратительными их жизнь, нравы, общественные учреждения.

3

Произведения Гоголя, и в первую очередь поэма «Мертвые души», проникнуты чувством современности, тесно связаны с жизнью. Уже много раз отмечались прототипы гоголевских героев, близость изображаемых им картин к тогдашней действительности, актуальность для того времени хозяйственных и экономических проблем, поставленных в его поэме. В книге М. Гуса «Гоголь и николаевская Россия» (М. 1957) приведен убедительный материал, свидетельствующий об этом.

Сила Гоголя, как и других великих писателей-реалистов, в том, что он выражает основные, существенные стороны жизни, ставит и обобщает главные, волнующие, проблемы современности. Отдельные факты и прототипы поэтому приобретают типическое значение, передавая наиболее существенные стороны и явления действительности. В основе творчества Гоголя — не индивидуальная личность, а показ социальной среды, социальной или профессиональной группы, типическими представителями которой являются его герои. На первом месте поэтому у Гоголя общее, типическое, что никак не исключает детальной характеристики, индивидуальных черт персонажа. Манилов и Собакевич, Чичиков и Коробочка, Селифан и Петрушка являются «типами», имеющими обобщающее значение, суммирующими основные качества породившей их социальной среды. Индивидуальные особенности лишь подчеркивают эти социальные, групповые качества, придают жизненную убедительность образам Гоголя. Кулаческая хватка и алчность Собакевича, безалаберность и сентиментальность Манилова даны Гоголем не только и не столько как индивидуальные черты этих персонажей, но прежде всего как особенности и свойства крепостнической среды, отрицательные застойные качества которой проявляются в разных признаках «омертвения». Однако Гоголь не схематизирует, не отвлекает образ от живой действительности, наделяя его всей конкретностью, осязательностью индивидуальных, житейских признаков.

В «Мертвых душах» Гоголь отходит от принципа комического или трагического гротеска, столь характерного для его повестей. Герои поэмы даны как монументальные реалистические портреты, обладающие огромной силой типического обобщения. Великолепно и убедительно воплотил их в своих замечательных рисунках Боклевский,

показав поистине страшные звериные рыла господствующих классов царской России и в то же время тонко оттенив индивидуальные особенности каждого образа.

Галерея «мертвых душ» не случайно начинается в поэме Гоголя с Манилова. В Манилове черты омертвения, паразитическая сущность крепостнического общества еще прикрыты, замаскированы внешним прекраснодушием, безобидностью всего его облика. В образе Манилова Гоголь выразил бесполезное прозябание, тунеядческую, лживую сущность дворянского общества, пустое и бессмысленное мечтательство и социальный паразитизм его представителей. Сам Манилов убежден, что он живет в кругу значительных интересов и идей. Но все это лишь жалкий маскарад, прикрывающий внутреннюю пустоту и ничтожество. Он, в сущности, равнодушен ко всему окружающему, кроме своей особы. Перечисляя страсти, имеющиеся у каждого человека, Гоголь говорит: «… словом, у всякого есть свое, но у Манилова ничего не было. Дома он говорил очень мало и большею частию размышлял и думал, но о чем он думал, тоже разве богу было известно. Хозяйством нельзя сказать чтобы он занимался, он даже никогда не ездил на поля, хозяйство шло как-то само собою».

В характеристике Манилова Гоголь подчеркивает бросающееся в глаза несоответствие между «видной» наружностью, «приятностью» его лица — и чрезмерностью этой «приятности», внутренней бессодержательностью. В лице Манилова, казалось, «чересчур передано было сахару», а при более длительном и близком с ним общении, оказывается, «почувствуешь скуку смертельную». Его «чувствительность» и «приятность» обхождения лишь маска, прикрывающая пустоту и самодовольный эгоизм. Возражая К. Аксакову, увидевшему в Манилове чуть ли не положительного героя, Белинский зорко подметил эту черту характера Манилова. «Все эти Маниловы и подобные им забавны только в книге; в действительности же избави боже с ними встречаться, — а не встречаться с ними нельзя, потому что их-таки довольно в действительности…».[303] Манилов вовсе не безобидная «размазня». Он еще опаснее своим стремлением затуманить положение дел, облечь свой паразитический образ жизни в дымку красивых и лживых фраз, пустить собеседнику пыль в глаза своими рассуждениями о добродетели.

Для Манилова самое существенное — это «удовольствие спокойной жизни», и прежде всего — любовь к праздной болтовне: «Иногда, глядя с крыльца на двор и на пруд, говорил он о том, как бы хорошо было, если бы вдруг от дома провести подземный ход или через пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки, и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян. При этом глаза его делались чрезвычайно сладкими и лицо

принимало самое довольное выражение; впрочем все эти прожекты так и оканчивались только одними словами». Бесцельное прожектерство, сентиментальное мечтательство Манилова являлись выражением той праздности, того экономического и духовного паразитизма, который порождал крепостнический строй.

Гоголь показывает своих героев на том фоне, который уже сам по себе достаточно полно их характеризует. Так, самый пейзаж усадьбы Манилова, обстановка дома, все, казалось бы частные и случайные, детали в целом необычайно типичны и точны и с особенной полнотой дополняют характеристику персонажа. Здесь, с одной стороны, и претензии на аристократизм: господский дом стоит на горе, покатость которой «одета подстриженным дерном», на ней «разбросаны по-английски две-три клумбы», — и в то же время какая полная неопределенность, унылая серость всего окружающего. «День был, — по словам Гоголя, — не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням». Уже этот иронический образ переключает всю обстановку в атмосферу будничного быта. Характерен и тончайший рисунок пейзажа: «жиденькие вершины», поодаль темнел «скучновато-синеватым» цветом сосновый лес. Даже петух во дворе Манилова похлопывал крыльями, «обдерганными, как старые рогожки».

Все изображение усадьбы и домашних порядков Манилова проникнуто иронией, изобилует подробностями, которые ядовито развенчивают дворянскую «идиллию», казалось бы, благоприятное впечатление от добродушия и мягкости Манилова. Столь же нелепо-беспорядочно и убранство дома Манилова, в котором в одних комнатах стояла приличная, щегольская мебель, а в иной комнате ее и вовсе не было. На стол подавался бронзовый роскошный подсвечник «с тремя античными грациями», а рядом с ним ставился просто «медный инвалид». Особенно наглядно передает характер Манилова описание его кабинета: «Комната была, точно, не без приятности: стены были выкрашены какой-то голубенькой краской вроде серенькой, четыре стула, одно кресло, стол, на котором лежала книжка с заложенною закладкою, о которой мы уже имели случай упомянуть, несколько исписанных бумаг, но больше всего было табаку. Он был в разных видах: в картузах и в табашнице, и, наконец, насыпан был просто кучею на столе. На обоих окнах тоже помещены были горки выбитой из трубки золы, расставленные не без старания очень красивыми рядками. Заметно было, что это иногда доставляло хозяину препровождение времени». Внешняя приятность этой комнаты и вместе с тем ее беспорядочность, неряшливость: кучки табака и золы из трубки, размещенные, как подчеркивает Гоголь, «очень красивыми рядками», — прекрасно передают характер Манилова, его лень, пассивность, праздность при

стремлении соблюсти видимость «образованности» и хорошего тона. Здесь ярко сказалась основная особенность художественного метода Гоголя — раскрытие сущности типического посредством реалистических деталей, подробностей, несущих важнейшую идейную нагрузку, выражающих типическое начало.

В отличие от собакевичей и коробочек Манилов — представитель «просвещенной» части провинциального дворянства. Он когда-то чему-то учился, когда-то служил в полку и «считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером». Следы этой «просвещенности» в духе карамзинской идиллии видны повсюду. При въезде в усадьбу Манилова виднелась беседка с деревянными голубыми колоннами и чувствительно-философической надписью во вкусе помещичьего «руссоизма»: «Храм уединенного размышления». Гоголь тут же оттеняет всю нелепость и нежизненность этой сентиментальной идиллии, упоминая о том, что вид запущенной меланхолической усадьбы оживляли две бабы, которые, «картинно подобравши платья и подтыкавшись со всех сторон, брели по колена в пруде, влача за два деревянные кляча изорванный бредень...» В усадьбе Манилова жизнь течет замедленным, незаметным темпом. Время здесь как бы остановилось, несмотря на «просвещенность» хозяина и его разнообразные прожекты.

Многочисленные, как бы случайно, попутно упомянутые черты крепостного быта свидетельствуют о нелегком и безрадостном положении крепостных в имении Манилова. Здесь и «серенькие бревенчатые избы», и бабы с изорванным бреднем, и вороватый приказчик, бесконтрольно распоряжающийся крестьянами, «поступая как все приказчики: ведался и кумился с теми, которые на деревне были побогаче, подбавлял на тягла победнее». Этими штрихами Гоголь приоткрывает подлинную картину положения крепостных у Манилова.

Своеобразие художественного приема, принципа характеристики персонажа у Гоголя в том, что он постоянно подчеркивает основную черту данного персонажа, заостряет его отличительный признак, наиболее полно раскрывающий внутреннюю сущность. Так, Манилов — это человек-сахар, приторно сладкая «приятность» которого господствует над всеми остальными качествами его. Из этой основной метафоры («сахара») вырастают многократные сравнения и определения, которыми характеризуется его поведение. Уже при первой встрече Чичикова с Маниловым у губернатора Гоголь отмечает, что Манилов «имел глаза, сладкие, как сахар». В дружеской приятной беседе с Чичиковым, приехавшим к нему в гости, Манилов говорит с ним, «явя в лице своем выражение не только сладкое, но даже приторное, подобное той микстуре, которую ловкий светский доктор засластил немилосердно...» В наружности, позе, жестах, манере

разговора Манилова Гоголь постоянно подчеркивает эту приятность, мягкость, медоточивость. Манилов «от удовольствия почти совсем зажмурил глаза, как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем». Эта же сладкая ласковость и «обходительность» Манилова и в его манере разговора, в его языковой характеристике. Манилов выражается «изысканно» книжным языком. Даже своих сыновей он назвал древнегреческими «поэтическими» именами — Фемистоклюс и Алкид, нелепо и смешно звучащими в обстановке крепостной усадьбы.

Туманные фразы книжного «философического» характера особенно полно передают неопределенность, расплывчатость мнений и настроений Манилова и, при всем своем внешнем «глубокомыслии», абсолютно бессодержательны. Он совершенно зачарован витиеватым заявлением Чичикова о том, что тот «немеет перед законом». Слова и фразы в разговоре Манилова с Чичиковым становятся условными знаками, своего рода игрой, так как собеседники не вкладывают в них реального содержания.

Для Манилова важна лишь форма; чем внешне эффектнее фраза, тем более она бессодержательна. Спрашивая Чичикова о цели покупки им мертвых душ, Манилов произносит многозначительную тираду: «… не будет ли это предприятие, или, чтоб еще более, так сказать выразиться, негоция, так не будет ли эта негоция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» При этом Гоголь добавляет, что Манилов «посмотрел очень значительно» и показал «такое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела». Уподобляя Манилова «умному министру», Гоголь тем самым расширяет сатирический диапазон образа, давая понять, что и министр мало чем отличается от Манилова. Манилов все время пользуется такими витиеватыми выражениями, как «магнетизм души», «именины сердца», сказанными по случаю визита Чичикова и даже смутившими его своею выспренностью.

Сюсюкающая, приторно-сладкая речь супругов Маниловых (каждый из них «говорил трогательно нежным голосом, выражавшим совершенную любовь: «разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу этот кусочек») еще острее подчеркивает фальшь, эгоистическую самовлюбленность, лицемерную сущность маниловшины. Говоря о Маниловых, Гоголь нарочно пользуется преимущественно уменьшительными и ласкательными словечками и суффиксами: кусочек, конфетка, орешек, яблочко, чехольчик, особенно наглядно рисующими пошлое убожество их жизни, прикрываемое этой сентиментально-чувствительной фразеологией, которая лишена какого-либо реального содержания. Маниловы словно играют в примерных супругов по рецепту

чувствительных романов, тогда как подлинная сущность их тусклой бессодержательной натуры — беспредельное равнодушие и эгоизм.

Фальшь и ханжество мягкого и вкрадчиво сладкого характера Манилова отметил В. И. Ленин, неоднократно используя гоголевский образ в своей полемике с народниками, меньшевиками, буржуазными либералами, прикрывавшими свою реакционную сущность высокими и прекраснодушными фразами. Ленин подчеркнул в образе Манилова разрыв между словом и делом, показав, какую опасность приобрело фальшивое маниловское «прекраснодушие», когда оно в заведомо демагогических целях стало использоваться для обмана трудящихся масс. Едко высмеивает В. И. Ленин статейку народника Левитского, ратовавшего за создание в деревне сберегательных касс, как средства облегчить тяжелое положение крестьянства. В этом либеральном прожектерстве В. И. Ленин видит проявление маниловщины: «Высокий слог», которым писана статейка г-на Н. Левитского, и обилие высоких слов заставляют уже наперед ожидать, что речь идет о каких-нибудь действительно важных, неотложных, насущных вопросах современной жизни. На самом же деле, предложения автора дают лишь еще один, и чрезвычайно рельефный, пример того поистине маниловского прожектерства, к которому приучили русскую публику публицисты народничества».[304] Во всех случаях Лениным подчеркивается отнюдь не безобидный облик Манилова, а лицемерие и фальшь подобных краснобаев, вредность их показного «прекраснодушия». В образе Манилова выражено лицемерие дворянского общества, прикрывавшего свою эксплуататорскую, хищническую сущность сентиментальным краснобайством.

Другие «герои» «Мертвых душ» обнаруживают эту сущность гораздо откровеннее и беззастенчивее. Таким типическим представителем крепостнического общества, его полного нравственного распада является Ноздрев. Ноздрев — порождение той дикой помещичьей среды, той крепостнической реакции, которую словами Герцена заклеймил Ленин: «Дворяне дали России Биронов и Аракчеевых, — писал Ленин, — бесчисленное количество «пьяных офицеров, забияк, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, секунов, серальников» да прекраснодушных Маниловых».[305] Под эту характеристику полностью подходит Ноздрев, в котором Гоголь уловил и сконцентрировал особенно отвратительные и мерзкие черты дворянской реакции, показав типический облик «героя ярмарок», наглого «забияку» Ноздрева.

Гоголь с самого начала подчеркивает типичность образа Ноздрева для провинциальной помещичьей среды: «Таких людей приходилось всякому встречать не мало. Они называются разбитными малыми, слывут еще в детстве и в школе за хороших товарищей, и при всем том

бывают весьма больно поколачиваемы. В их лицах всегда видно что-то открытое, прямое, удалое. Они скоро знакомятся, и не успеешь оглянуться, как уже говорят тебе «ты». Дружбу заведут, кажется, навек, но всегда почти так случается, что подружившийся подерется с ними того же вечера на дружеской пирушке. Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный». В противоположность Манилову — Ноздрев активен, задорен, напорист. Однако его кипучая энергия так же бесцельна и бессмысленна, как и нелепое прожектерство Манилова. В хозяйстве Ноздрева, подобно тому как и в имении Манилова, явственно чувствуются признаки распада, разорения, деградации крепостного благополучия. В конюшне у Ноздрева пустые стойла, водяная мельница без порхлицы, в доме его полное запустение. По всему ясно, что недалек уже тот день, когда имение Ноздрева будет окончательно опустошено и продано.

В образе Ноздрева Гоголь запечатлел не только один из вариантов дворянского разорения, но и показал то моральное разложение, до которого дошло дворянское общество. Ноздрев аморален, так же как аморальна вся окружающая его среда, его пороки лишь в более крайней форме выражают пороки породившего его общества. Ноздрев не считает нужным прикрывать свои нечистоплотные поступки какими-либо велеречивыми фразами: он знает, что наглость и откровенная подлость нисколько не зазорны. Авантюристическое начало, страсть напакостить ближнему делают Ноздрева социально-опасным, свидетельствуют, насколько глубоко задел дворянское общество моральный распад. Грибоедовские Репетилов и Загорецкий лишь предвестники появления ноздревщины как широкого социального явления, вскормленного дворянской праздностью, безнаказанностью.

Изображая Ноздрева, Гоголь и здесь раскрывает противоречие между внешним впечатлением от него и внутренней его сущностью. Ведь с первого взгляда Ноздрев может показаться безобидным говоруном и широкой натурой. С упоением рассказывает он и о том, как «в фортунку крутнул», и о балах, где «одна была такая разодетая, рюши на ней и трюши», и о грандиозном кутеже с офицерами, где пилось «какое-то клико матрадура», и об обеде, где он один якобы выпил семнадцать бутылок шампанского. В действительности дело обстояло не столь блестяще и невинно. Ноздрев возвращался с ярмарки, спустив все, что у него было, в жалкой колясчонке, на тощих обывательских лошадях, с сильно поредевшим бакенбардом. Поредевший бакенбард — наглядное свидетельство его «страстишки» к «картишкам», отнюдь не безобидной. Ноздрев — шулер, нередко изобличавшийся в плутовстве: «... играл он не совсем безгрешно и чисто, зная много разных передержек и других тонкостей, и потому игра весьма часто оканчивалась другою игрою: или поколачивали его сапогами, или же задавали передержку его густым и очень хорошим бакенбардам, так что возвращался домой он иногда с

одной только бакенбардой и то довольно жидкой. Но здоровые и полные щеки его так хорошо были сотворены и вмещали в себе столько растительной силы, что бакенбарды скоро вырастали вновь, еще даже лучше прежних». Эта подчеркнутая телесность, физическое здоровье Ноздрева еще сильнее оттеняют его наглую натуру.

«Ноздрев был, — по словам Гоголя, — в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила: или выведут его под руки из зала жандармы, или принуждены бывают вытолкать свои же приятели». Если эгоизм Манилова прикрыт его благодушием, то Ноздрев даже не скрывает своего стремления поживиться за чужой счет, надуть, оболгать, сделать гадость. По части лжи Ноздрев не уступает Хлестакову. Он ведет своих гостей к пруду, в котором, по его словам, водится рыба такой величины, что два человека с трудом могли вытащить одну рыбину. Показывая границу своих владений, Ноздрев тут же забывает о том, что он только что обозначил ее по «эту сторону» рва. Он сам себя «поправляет»: «… все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синеет, все, что за лесом, все мое». Уличенный во лжи, он нимало не смущается и начинает лгать и наворачивать втрое больше. Но если Хлестаков лжет бесцельно, «вдохновенно», то Ноздрев в своей лжи чаще всего выступает еще и как заведомый клеветник. Он в любой момент готов оклеветать каждого, распустить нелепый, но тем не менее зловредный слух. Сообщив Чичикову, что в городе все думают, что он делает фальшивые бумажки, — кстати слух тут же придуманный самим Ноздревым, — он сразу же предлагает Чичикову свою помощь в похищении губернаторской дочки: «Так и быть: подержу венец тебе, коляска и переменные лошади будут мои, только с уговором: ты должен мне дать три тысячи взаймы. Нужны, брат, хоть зарежь!»

Гоголь, как уже говорилось, наглядно передает характер своих героев через особенности их речи. Так Белинский отметил эту роль словесных характеристик, даваемых Гоголем своим персонажам. Отвечая на упреки реакционной критики, обвинявшей писателя в «грубости» его языка, Белинский писал: «… автор «Мертвых душ» нигде не говорит сам, он только заставляет говорить своих героев сообразно с их характерами. Чувствительный Манилов у него выражается языком образованного в мещанском вкусе человека; а Ноздрев — языком *исторического человека*, героя ярмарок, трактиров, попоек, драк и картежных проделок. Не заставить же их было говорить языком людей высшего общества!»[306] В этом отношении чрезвычайно показательна речь Ноздрева, насыщенная жаргонными словами, профессиональными выражениями и терминами. Тут и игорные термины, характеризующие его как картежника и шулера: «Не загни я после пароле на проклятой семерке утку, я бы мог сорвать весь банк». Тут и уродливый

офранцуженный жаргон армейски-ресторанного пошиба: «Бордо называют просто бурдашкой», «клико матрадура», «бутылочка французского под названием — бонбон», «ручки… самой субдительной сюперфлю». (Гоголь здесь добавляет: «Слово, вероятно означавшее у него высочайшую точку совершенства».) Охотничьи и собаководческие термины характеризуют Ноздрева как страстного собачника: «крепость черных мясов», «щиток». Речь Ноздрева нарочито груба, бессвязна и отрывиста: «Ну ее, жену, к!..», «убирайся к ней, свинтус», «скотовод эдакой», «… я бы тебя повесил на первом дереве», «поддедюлил меня».

Салтыков-Щедрин впоследствии замечательно показал типичность Ноздрева как представителя оголтелой правительственной реакции. Гоголевский Ноздрев в «Письмах к тетеньке» становится не только редактором грязной и наглой реакционной газетки «Помои», но и влиятельным общественным деятелем: «это далеко уже не тот буян Ноздрев, которого мы знавали в цветущую гору молодости (помилуйте! как на балу сел на пол и ловил дам за подолы!), но солидный, хотя и прогоревший консерватор. Штука в том, что ему посчастливилось сделать какой-то удивительно удачный донос, который сначала обратил на него внимание охранительной русской прессы, а потом дальше да выше — и вдруг в нем совершился спасительный переворот! Теперь он пьет только померанцевку, трактиры посещает исключительно ради внутренней политики и обе бакенбарды содержит одинаковой длины и одинаковой пушистости. Словом сказать, стоит на высоте положения и нимало не тяготится этим».[307] Обращение Щедрина в начале 80-х годов к гоголевским образам свидетельствует о широте и силе их типизма, о том, насколько глубоко и прозорливо была уловлена Гоголем реакционная сущность ноздревщины.

Характерной фигурой патриархального поместного уклада является и Коробочка. В «Старосветских помещиках» у Гоголя в изображении Пульхерии Ивановны было чувство жалости, мягкой иронии. Показывая «дубинноголовую» Коробочку, он не знает жалости. Крохоборство, скупость, мелочная жадность, подозрительность, полное отсутствие каких бы то ни было умственных интересов отличают Настасью Петровну, одну «из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов».

Гоголь постоянно подчеркивает патриархальность Коробочки. Жизнь в ее домике течет по-старинному. Гостю постилаются мягчайшие перины. Коробочка даже осведомляется, не желательно ли Чичикову на сон грядущий почесать пятки, как любил ее покойный муж. Рисуя обстановку в доме Коробочки, Гоголь отмечает ее старомодность: тут и шипящие, подобно змеям, стенные часы, и ситцевые одеяла, и простые

кушанья, которыми Коробочка угощает Чичикова. Коробочка с недоверием и недоброжелательством относится ко всему новому, пугается всяких перемен. Она ничего не понимает в том, что делается на свете, но цепко держится за старое, хлопотливо ведет свое хозяйство по-прежнему, собирает и накапливает и перья, и мед, и сало, облагая натуральной данью своих крепостных, выколачивая из них все, что только возможно. Веяния времени коснулись ее в одном только отношении, она вынуждена заботиться о продаже накопленных ею запасов. Но и здесь она обнаруживает свою «дубинноголовость» и косность: Коробочка боится прежде всего, как бы ее не обманули. Она страшится новых порядков и с недоверием встречает Чичикова, а тем более его неожиданное предложение о продаже «мертвых душ». Однако алчность и скопидомство пересиливают в ней страх, и она, расчетливо торгуясь из-за каждой копейки, продает и этот «товар». Коробочка говорит, по-патриархальному называя Чичикова «отец мой», «батюшка» и обращаясь к нему на «ты», сыпля такими «простонародными» словечками и оборотами, как «ахти», «чай», прибавляя постоянно частицу «то». «Хорош у тебя ящичек, отец мой, — сказала она, подсевши к нему. — Чай, в Москве купил его?»

Каждый штрих, каждая деталь служат раскрытию характера, передают «сферу жизни» Коробочки. Через внешнее описание — без авторского «нажима» и комментария, — лишь самым выбором деталей, описанием обстановки Гоголь показывает формирование характера в условиях типической социальной среды. Белинский, возражая на упреки критики, видевшей в произведениях Гоголя излишнее изобилие «натуральных» подробностей, приводил в качестве примера описание дома и двора Коробочки: «Картина быта, дома и двора Коробочки — в высшей степени художественная картина, где каждая черта свидетельствует о гениальном взмахе творческой кисти, потому что каждая черта запечатлена типическою верностью действительности и живо, осязательно воспроизводит целую сферу, целый мир жизни во всей его полноте».[308]

Рисуя Коробочку, Ноздрева, Собакевича, Гоголь отнюдь не ограничивается изображением персонажей, характерных только для данной бытовой среды. Он создает широкое типическое обобщение, раскрывающее подлинную сущность целого социального уклада, того общественно-психологического типа, который, будучи порожден сходными социально-историческими условиями, не ограничен лишь узкими бытовыми рамками.

В авторском отступлении, навеянном мыслями о Коробочке, Гоголь говорит о ее типичности, широкой распространенности подобных коробочек среди аристократического общества: «Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на

бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной книгой в ожидании остроумно-светского визита, где ей предстанет поле блеснуть умом и высказать вытверженные мысли, мысли, занимающие, по законам моды, на целую неделю город, мысли не о том, что делается в ее доме и в ее поместьях, запутанных и расстроенных благодаря незнанию хозяйственного дела, а о том, какой политический переворот готовится во Франции, какое направление принял модный католицизм».

Значение и сила типов, созданных Гоголем, в том, что он передал в них наиболее существенные стороны крепостнического общества и в то же время черты, свойственные собственнической, эксплуататорско-паразитической психологии. Особенно отрицательными чертами наделяет Гоголь жадного кулака-помещика, тупого охранителя старого порядка — Собакевича. Если в Коробочке Гоголь заклеймил мелочное скопидомство, то в изображении Собакевича он запечатлел с огромной сатирической силой и обобщенностью облик алчного стяжателя и мракобеса. Собакевич не считает нужным лицемерить, прикрывать грубую и циничную сущность своих намерений и желаний какими-либо жестами и словами. В нем Гоголь показал твердолобого человеконенавистника, убежденного крепостника, упорного защитника отживающего феодального уклада. Мрачная и тяжеловесная фигура Собакевича недаром стала синонимом, обозначением всего самого отсталого, черносотенного. Ноздрев весь нараспашку, стремится к скандальной и бурной «деятельности», Собакевич, наоборот, избегает общества, он нелюдим, предпочитает действовать втихомолку, ведет себя солидно и положительно, заботясь лишь о незыблемости и прочности как своего поместья, так и всего социального уклада. Уже вся окружающая обстановка, как это обычно у Гоголя, передает косную, враждебную всему сколько-нибудь новому сущность «хозяина»-приобретателя.

Все, что находится вокруг Собакевича, так же уродливо громоздко, прочно, неподвижно; в гиперболически подчеркнутом описании обстановки раскрывается самый характер этого помещика-кулака. Чичиков, подъезжая к имению Собакевича, прежде всего обращает внимание на прочность самых строений: «Двор окружен был крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой. Помещик, казалось, хлопотал много о прочности. На конюшни, сараи и кухни были употреблены полновесные и толстые бревна, определенные на вековое стояние. Деревенские избы мужиков тож срублены были на диво: не было кирчёных стен, резных узоров и прочих затей, но все было пригнано плотно и как следует. Даже колодец был обделан в такой

крепкий дуб, какой идет только на мельницы да на корабли. Словом, все, на что ни глядел он, было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке». Эта прочность, «неуклюжий порядок» отличают все окружающее Собакевича и его самого.

Уродливо-угрюмый дом с заколоченными с одной стороны окнами, с «темно-серыми, или лучше с дикими стенами», дом «вроде тех, которые у нас строят для военных поселений». Уже это сравнение приоткрывает типический облик хозяина. Самая мебель в комнате Собакевича, картины, изображавшие крепких и рослых греческих полководцев, — все это подчеркивает грубую, тяжеловесную прочность. Сам Собакевич похож на медведя: «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, панталоны длинны, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги. Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке». И здесь эта внешняя деталь, сравнение человека с вещью, особенно настойчиво и наглядно раскрывает полное отсутствие в облике Собакевича какого-либо духовного начала.

Собакевич враждебно относится ко всяким новшествам, живет по старинке, ничем не интересуясь, кроме накопления имущества и еды. Для него ненавистна самая мысль о «просвещении», всякая тень прогресса: «Толкуют: просвещенье, а это просвещенье — фук!» Он даже среди благонамеренных чиновников города и окрестных помещиков выделяется своей заскорузлой ненавистью ко всяким «новшествам», своим мракобесным невежеством и приверженностью к неизменно заведенному «порядку». В разговоре с Чичиковым, стремившимся о каждом сказать что-либо приятное, Собакевич не питает никаких иллюзий насчет «отцов города», считая их всех «разбойниками» и «мошенниками». На замечание Чичикова о достоинствах губернатора и полицмейстера, обладающего якобы «прямым характером», Собакевич возражает: «Мошенник! — сказал Собакевич очень хладнокровно, — продаст, обманет, еще и пообедает с вами! Я их знаю всех: это все мошенники; весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все христопродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор, да и тот, если сказать правду, свинья». В данном случае циничная откровенность Собакевича, продиктованная его бесцеремонной грубостью и враждебностью захолустного «медведя» к чиновно-бюрократическому кругу губернского города, довольно точно и правильно определяет подлинный облик этих «отцов города», выражая во многом и отношение к ним самого автора.

Собакевич даже и не пытается приукрасить свою мысль, грубость и нелепость своих человеконенавистнических высказываний. Лаконичные

реплики Собакевича, его откровенная враждебность ко всему, что выходит за пределы его собственных интересов, сразу же с первых слов обнаруживают его реакционную сущность подчеркнутой грубостью своей фразеологии. Даже похвалив бараний бок с кашей, Собакевич не может удержаться от замечаний по адресу ненавистных ему докторов и иностранцев: «Это не те фрикасе, что делаются на барских кухнях из баранины, какая суток по четыре на рынке валяется! Это все выдумали доктора немцы да французы, я бы их перевешал за это!»

Прослушав витиеватую и туманную речь Чичикова, который «начал как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве», Собакевич сразу прерывает разглагольствования Чичикова и спокойно переводит разговор в чисто деловую сферу, отнесясь к продаже «мертвых душ» как к выгодной торговой сделке. Все ухищрения приятнейшего Павла Ивановича, пытающегося подешевле заполучить у Собакевича «мертвые души», разбиваются о жадность и цинизм этого «человека-кулака». На редкость выразительна сцена, когда Чичиков, умаявшись после долгого торга с Собакевичем, запросившим непомерно высокую цену за свои «души», передает ему задаток. Оба достойных приятеля крепко держат: один расписку о получении задатка, а другой деньги, боясь выпустить их прежде времени из рук, прекрасно понимая вероломный характер и бесчестное хищничество друг друга.

Собакевич в условиях дворянского оскудения и кризиса натурального хозяйства своим «кулачеством», хозяйственностью и бесцеремонностью в методах ограбления ближнего еще способен сохранить свой достаток. При всей своей консервативности, Собакевич умеет приспособиться к новым экономическим порядкам и крепко держит в руках свое добро, в противовес краснобаям маниловым, ярмарочным героям ноздревым и скупцам плюшкиным, приближавшимся к тому дворянскому «разорению», которым ознаменовано было наступление века капитализма. Однако преуспеяние собакевичей и коробочек вызывает тревогу и гнев писателя, прозорливо видящего в Собакевиче еще более жестокого и циничного «приобретателя»-эксплуататора, который способен скрутить в бараний рог всю округу. Собакевич лишь особенно опасный и циничный представитель того приобретательского антинародного начала, которое с такой сатирической силой разоблачает Гоголь. Изображая Собакевича, он подчеркивает, насколько еще твердо и прочно держатся крепостнические отношения, какую страшную силу представляет собой помещик-кулак.

Гоголь расширяет типическое значение образа Собакевича, показывая в нем черты не только провинциального помещика-кулака, но и страшный звериный облик душителя просвещения, насильника и притеснителя. Он вкладывает в уста Чичикова свою замечательную

характеристику Собакевича как типичного представителя власти крепостнического государства: «Родился ли ты уж так медведем, или омедведила тебя захолустная жизнь, хлебные посевы, возня с мужиками, и ты чрез них сделался то, что называют человек-кулак? Но нет: я думаю, ты все был бы тот же, хотя бы даже воспитали тебя по моде, пустили бы в ход и жил бы ты в Петербурге, а не в захолустье. Вся разница в том, что теперь ты упишешь пол-бараньего бока с кашей, закусивши ватрушкою в тарелку, а тогда бы ты ел какие-нибудь котлетки с трюфелями. Да вот теперь у тебя под властью мужики: ты с ними в ладу и, конечно, их не обидишь, потому что они твои, тебе же будет хуже; а тогда бы у тебя были чиновники, которых бы ты сильно пощелкивал, смекнувши, что ведь они не твои же крепостные, или грабил бы ты казну! Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь! А разогни кулаку один или два пальца, выдет еще хуже». Это расширение типического значения образа Собакевича, как и образа Коробочки, свидетельствует о том, что Гоголь в героях своей поэмы имел в виду не только захолустных помещиков, но и воплощал наиболее существенные отрицательные стороны крепостнического уклада в целом.

Облик реакционера-стяжателя Собакевича воскресил впоследствии Щедрин, упомянув о благополучии Собакевича, «который по смерти Феодулии Ивановны воспользовался ее имением и женился на Коробочке, с тем чтобы и ее имением воспользоваться».[309] В образе Собакевича Ленин видел олицетворение тупых и упрямых душителей всякой мысли, всякого прогрессивного начинания, и прежде всего — облик помещика-черносотенца. Говоря в работе «Развитие капитализма в России» о том, что «крестьяне массами бегут из местностей с наиболее патриархальными хозяйственными отношениями», Ленин в «хоре» осуждающих их голосов из «общества» выделяет голос Собакевича: «мало привязаны!» — угрожающе рычит черносотенец Собакевич».[310]

Последним представителем галереи «мертвых душ» помещичьего общества является Плюшкин, стоящий на самой низкой и страшной ступени падения. В Плюшкине страсть к стяжательству, чудовищная скупость привели к разорению, к полной утрате им человеческого облика. Плюшкин вырастает в грозный и вместе с тем отвратительный символ дворянского вырождения, оскудения крепостнического хозяйства, экономического и морального одичания. Все вокруг него являет признаки нищеты и опустения. Самое изображение деревни Плюшкина уже подготавливает этот образ распада и омертвения. Въехав в имение этого когда-то богатого владельца тысячи душ, Чичиков прежде всего всюду видит картину запущенности, нищеты, разрушения. «Какую-то особенную ветхость заметил он на всех деревенских строениях: бревно на избах было темно и старо; многие крыши сквозили, как решето, на иных оставался только конек вверху да жерди по сторонам в виде ребр. Кажется, сами хозяева снесли с них дранье и

тес, рассуждая, и, конечно, справедливо, что в дождь избы не кроют, а в ведро и сама не каплет, бабиться же в ней незачем, когда есть простор и в кабаке и на большой дороге: словом, где хочешь. Окна в избенках были без стекол, иные были заткнуты тряпкой или зипуном; балкончики под крышами с перилами, неизвестно для каких причин делаемые в иных русских избах, покосились и почернели даже не живописно». Дом самого Плюшкина «глядел» «каким-то дряхлым инвалидом».

Еще более страшная картина запустения представляется во дворе и комнатах Плюшкина. Время словно остановилось в усадьбе Плюшкина, в ней не было движения, жизни — это была атмосфера могилы, смерти: все человеческое гибло в этой отравленной среде. «Казалось, как будто в доме происходило мытье полов и сюда на время нагромоздили всю мебель. На одном столе стоял даже сломанный стул и, рядом с ним, часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину». Плюшкин не перестает, подобно пауку, высасывать все, что только можно из своих крепостных. «А между тем, — пишет Гоголь, — в хозяйстве доход собирался по-прежнему: столько же оброку должен был принесть мужик, таким же приносом орехов обложена была всякая баба, столько же поставов холста должна была наткать ткачиха, — все это сваливалось в кладовые, и все становилось гниль и прореха, и сам он обратился, наконец, в какую-то прореху на человечестве». Все вокруг него также превратилось в тлен, пыль, паутину, свидетельствуя о призрачности богатства. «В углу комнаты была навалена на полу куча того, что погрубее и что недостойно лежать на столах, — говорит Гоголь об обстановке, окружавшей Плюшкина. — Что именно находилось в куче, решить было трудно, ибо пыли на ней было в таком изобилии, что руки всякою касавшегося становились похожими на перчатки; заметнее прочего высовывался оттуда отломленный кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога».

В Плюшкине страсть к накоплению превращается в болезнь, в патологическую манию, лишает его какого-либо человеческого начала. Образ Плюшкина не только комичен, но и становится страшен в своей духовной опустошенности. В своей характеристике Плюшкина Гоголь достигает огромной остроты и выразительности деталей, характеризующих как внешний облик, так и внутреннее содержание персонажа. Образ-метафора становится средством раскрытия самой сущности характера. Описывая отвратительную запущенность, неряшливость Плюшкина, Гоголь говорит об его подбородке, который «выступал очень далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплевать», и о глазах: «маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух». Это

сравнение глаз Плюшкина с мышами удивительно точно и наглядно передает и беспокойно-недоверчивую натуру Плюшкина, его осторожность, и в то же время его повадки хищника, сосредоточившего все свои помыслы на мелочном скряжничестве и крохоборстве.

Плюшкин утратил всякие человеческие чувства и привязанности — он рассорился с детьми, с соседями, разорил своих мужиков и самого себя. Даже в своей всепоглощающей страсти — скупости — он измельчал, ограничиваясь лишь заботой о собирании всякого ненужного хлама и совершенно потеряв представление о всем хозяйстве в целом. Желая показать еще нагляднее падение Плюшкина, Гоголь рассказывает его прошлую жизнь, — о том, как из бережливого хозяина и хлебосольного семьянина он стал «прорехой на человечестве». «А ведь было время, — восклицает Гоголь, — когда он только был бережливым хозяином! был женат и семьянин; и сосед заезжал к нему сытно пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости. Все текло живо и совершалось размеренным ходом: двигались мельницы, валяльни, работали суконные фабрики, столярные станки, прядильни; везде во все входил зоркий взгляд хозяина и, как трудолюбивый паук, бегал, хлопотливо, но расторопно по всем концам своей хозяйственной паутины». Плюшкин до своего превращения в «прореху» во многом напоминает Костанжогло, являясь, казалось бы, примерным, образцовым хозяином. Но уже в этой «мудрой скупости» Плюшкина, в его преуспеянии заложены те черты, которые сделают его впоследствии столь чудовищным воплощением скупости. Ведь таким же расчетливым бережливцем был Плюшкин и раньше, заводя суконные фабрики и прядильни и появляясь к столу в «несколько поношенном сюртуке». Уже тогда он был жадным, хлопотливым пауком, в конечном итоге соткавшим из своих богатств густую паутину, захватившую в свои сети и его самого и все окружающее. Плюшкин стал как бы символом бесплодности собственнического начала, вырождающегося в патологическую алчность.

Шейлок у Шекспира и Гобсек у Бальзака, Скупой рыцарь у Пушкина имеют драматические черты. Их скупость — результат жажды власти, следствие сильных страстей и характеров. Гоголь по-новому решил образ скупого, показав в самых омерзительных чертах распад личности как результат бессмысленного стяжания. А. М. Горький писал о мировом значении этого гоголевского типа: «Вообще в старом, мещанском мире смешного столько же, сколько мрачного. Плюшкин и отец Гранде Бальзака — нимало не трагичны, они только отвратительны. Я не вижу — чем, кроме количества творимого зла, отличается Плюшкин от мещан-миллионеров, неизлечимо больных страстью к наживе».[311]

В «Мертвых душах» писатель разоблачал ту косность, дикость, отсталость, которая характеризовала господство

крепостников-помещиков, их звериный эгоизм, безграничную эксплуатацию народных масс. «Герои» поэмы Гоголя представляют градацию «мертвых душ» крепостнического общества, различные стороны его социального и духовного омертвения. Для Гоголя одинаково неприемлемы и враждебны как «прекраснодушные» маниловы, так и такие стяжатели, как Собакевич и Коробочка. С точки зрения тех общественно-гражданских идеалов, которых придерживался Гоголь, и те и другие одинаково являются представителями разложения и распада крепостнического строя. «Деятельность» каждого из них ведет к оскудению государства, они унижают и искажают заложенное в человеке доброе начало. «Герои» «Мертвых душ» лишены даже самого понятия о своем долге перед государством, все они полностью поглощены своей личной выгодой. Лишь Манилов, пораженный неожиданным предложением Чичикова о продаже «мертвых душ», усомнился в соответствии этой сделки «дальнейшим видам России», но и то лишь для красного словца, лишний раз обнаружив пустоту и никчемность своего краснобайства. Манилов, Ноздрев, Плюшкин не только не могут вести свое хозяйство, но и разоряют крестьян, приносят неисчислимый вред всей стране. Однако и преуспевающие Собакевич и Коробочка не менее далеки от интересов государства, заботясь исключительно о собственном обогащении.

В горестном раздумье автора по поводу имения Плюшкина слышится суровое осуждение барских прихотей, безрассудных трат на показную роскошь, достигаемую за счет безудержной эксплуатации крепостных. В противовес разоренному имению Плюшкина Гоголь рисует картину имения помещика, «кутящего во всю ширину русской удали и барства», типический пример дворянского расточительства. «Небывалый проезжий остановится с изумлением при виде его жилища, недоумевая, какой владетельный принц очутился внезапно среди маленьких темных владельцев: дворцами глядят его белые каменные домы с бесчисленным множеством труб, бельведеров, флюгеров, окруженные стадом флигелей и всякими помещеньями для приезжих гостей. Чего нет у него? Театры, балы; всю ночь сияет убранный огнями и плошками, оглашенный громом музыки сад. Полгубернии разодето и весело гуляет под деревьями, и никому не является дикое и грозящее в сем насильственном освещении, когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени, а вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо, и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины дерев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни». Это лирическое «отступление», вернее — размышление писателя, казалось бы, нарушает ход повествования, однако оно, как и всегда в таких случаях у Гоголя, полно глубокого смысла, раскрывает внутренний идейный «подтекст» поэмы. Описание роскошного дворца, являющего собой феерическое

зрелище среди окружающего мрака и нищеты, превращается в символ всей дворянской культуры, всего крепостнического общества, окруженного грозным морем крестьянских страданий и затаенной враждебности. «Мишурный блеск» барского поместья, так же как и нищенское запустение у Плюшкина, напоминает не только о дворянском разорении, но и о том «диком и грозящем», в чем смутно угадывается Гоголем угроза народного гнева.

Гоголь в своих взглядах не смог, однако, подняться до понимания неизбежности революционного разрешения социальных противоречий. Он верил в то, что улучшить положение народа возможно путем просвещения и морального перевоспитания помещика, который должен отечески заботиться о своих крестьянах. Это утопическое представление, полностью раскрытое во втором томе поэмы, нашло уже известную тенденцию и на страницах первой части «Мертвых душ». Обещая показать в дальнейшем «мужа», «одаренного божескими доблестями», Гоголь тем самым обнаружил свое бессилие найти выход из противоречий современной ему действительности. Но беспощадное изображение «коры зверства» и духовного безобразия «мертвых душ» помещичьего класса, данное в первом томе поэмы, приобретало такое широкое обобщающее значение, что становилось приговором всему дворянско-крепостническому режиму.

4

Чудовищному паноптикуму провинциальных помещиков, застывших в своем косном прозябании, казалось бы, противостоит фигура увертливого и энергичного Чичикова, вносящего в неподвижную, застойную атмосферу крепостного поместья струю предприимчивости, новых веяний.

В центральном персонаже поэмы — Чичикове — Гоголь показал «приобретателя» нового типа, лицемерного и опасного хищника, порожденного переходным временем, когда прежние «патриархальные» методы ограбления и наживы сменялись более гибкими, но не менее жестокими.

В лице Чичикова Гоголь казнил эгоизм и «пошлость» нарождавшихся буржуазных отношений, прозорливо разглядев все более возрастающее значение Чичиковых, их тлетворную роль в жизни страны. В образе Чичикова Гоголь создал широко обобщенный тип, еще лишь появляющийся в жизни, показал мелкую, гаденькую, пошлую и в то же время упорную и предприимчивую в своем стремлении к обогащению сущность собственника.

На протяжении всей эпопеи Гоголь разоблачает Чичикова, показывает, что за его любезными манерами и «приятной» наружностью скрывается лицемер, циничный и расчетливый приобретатель, «рыцарь копейки».

В конце первого тома, рассказав о прошлом Чичикова, Гоголь выносит решительный приговор ему, уже непосредственно от лица автора обвиняющий этого «подлеца»-приобретателя: «Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть! Но потребуют, может быть, заключительного определения одной чертою; кто же он относительно качеств нравственных? Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть подлец? Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим? Теперь у нас подлецов не бывает, есть люди благонамеренные, приятные, а таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиогномию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два-три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели. Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель. Приобретение вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*». В этой ядовитой характеристике, срывающей маску внешней порядочности и благонамеренности с Чичикова, Гоголь показывает новый тип «подлеца»-приобретателя. Это уже не прежний «приказный» хапуга и взяточник, а ловкий, циничный делец, говорящий все время о «добродетели», а исподтишка делающий подлость за подлостью во имя стяжания и наживы.

Все усилия Чичикова направлены на достижение богатства, комфорта, «но в нем не было привязанности собственно к деньгам для денег: им не владели скряжничество и скупость. Нет, не они двигали им, ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствах, со всякими достатками; экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды — вот что беспрерывно носилось в голове его». В этом «идеале» жизненного комфорта, в его эгоистической ограниченности также сказалось веяние времени. Для Чичикова важнее всего в жизни возможность «пожить в свое удовольствие», скопив путем бесчестных спекуляций солидный капиталец. Достигнув до такого благосостояния, Чичиков не прочь и посентиментальничать и помечтать о «чичонках». Гоголь зло высмеивает это лицемерие и благонамеренную фразеологию Чичикова, прикрывающие его сущность хищника: «Уже известно, что Чичиков сильно заботился о своих потомках. Такой чувствительный предмет! Иной, может быть, и не так бы глубоко запустил руку, если бы не вопрос, который, неизвестно почему, приходит сам собою: а что скажут дети? И вот будущий родоначальник, как осторожный кот, покося только одним глазом вбок, не глядит ли откуда хозяин, хватает поспешно все, что к нему поближе: масло ли стоит, свечи ли, сало, канарейка ли попалась под лапу, — словом, не пропускает ничего». Как всегда, у Гоголя раскрытие характера дается не только в действии, но через сравнение, заостряющее самую сущность образа. В данном случае он наглядно показывает и осторожную вкрадчивость Чичикова и истинную цену его «чувствительности» лицемера и хищника.

Чичиков — конкретно-историческая фигура, типичность которой обусловлена раскрытием в ней существеннейших сторон тогдашней русской действительности. В нем наряду с чертами буржуазного дельца-приобретателя уживаются представления и навыки, свойственные феодальному крепостническому обществу. Чичиков является «душевладельцем»: он не только скупает «мертвые души», — черта, также характеризующая крепостнические отношения, — но и владеет вполне реальными крепостными «душами» — Селифаном и Петрушкой. Удушливый запах Петрушки, который он неизменно повсюду распространяет, нечистоплотность крепостного слуги, так резко контрастирующая с щепетильной чистоплотностью его барина, наглядно свидетельствует о полнейшем равнодушии Чичикова к людям, о его психологии крепостника. Чичиков стремится стать не обеспеченным рантье, а помещиком. Будущее благополучие рисуется ему в форме крепостной идиллии, как обладание поместьем и крепостными людьми.

Гоголь создает сложный и многогранный образ «подлеца». Чичиков не открывается перед читателем сразу, а на протяжении всего первого тома Гоголь шаг за шагом прослеживает и разоблачает самые мельчайшие проявления подлой, эгоистической сущности его характера. В отличие от остальных героев поэмы, образ Чичикова психологически более углублен, постепенно раскрывается на протяжении всего повествования, и не случайно поэтому самая «биография» его приводится в конце, как бы завершая и объясняя то, о чем читатель уже догадался из всех его поступков.

Биография и карьера Чичикова показаны Гоголем как типическое явление в тогдашней России. Исполненный превратностями судьбы, жизненный путь Чичикова, «человека гениального в смысле плута-приобретателя, но совершенно пустого и ничтожного во всех других отношениях»,[312] — как о нем писал Белинский, — типичен для времени, когда уже начали появляться «приобретатели» буржуазной складки, порожденные всесильным наступлением «бессердечного чистогана». Чичиков прошел школу подлости, приказного взяточничества и казнокрадства, подготовившую тот облик афериста и приобретателя, который в дальнейшем стал центральной фигурой буржуазного предпринимательства в России. Гоголь гениально угадал и раскрыл в нем те новые характерные черты, которые внес капитализм в патриархальный уклад России, показал своего героя в типических обстоятельствах.

С ранних лет, уже при поступлении в городское училище, усвоил он на всю жизнь подлые и ханжеские заветы отца — плод приказного опыта и обывательской «мудрости»: «Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай, а больше всего угождай учителям и начальникам. Коли

будешь угождать начальнику, то, хоть и в науке не успеешь и таланту бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь. С товарищами не водись, они тебя добру не научат; а если уж пошло на то, так водись с теми, которые побогаче, чтобы при случае могли быть тебе полезными. Не угощай и не подчивай никого, а веди себя лучше так, чтобы тебя угощали, а больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете. Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой». Этот гнусный завет «беречь и копить копейку» становится девизом всей последующей жизни Павлуши Чичикова. В школе он выделяется примерным поведением, усердно подлизывается к учителю, пускается в мелкие спекуляции и начинает копить деньги. Однако, когда учитель, любитель похвального поведения, был выгнан из школы и помирал с голода в какой-то нетопленной конурке, один лишь Павлуша Чичиков отказался ему помочь. По окончании школы благонравный и предприимчивый Чичиков уверенно шагает по пути накопления и обогащения, следуя отцовскому завету.

Гоголь, показывая историю созревания «подлеца», дает широкую типическую картину приказной среды, той социальной обстановки, в которой пышным цветом распускались качества Чичикова. Начало его карьеры и преуспеяния было унизительным и трудным. Ничтожное местечко в казенной палате, казалось бы, не сулило никаких перспектив. Но Чичиков проявил неслыханное терпение, ловкость и неразборчивость в средствах. Прислуживаясь к престарелому «повытчику», своему непосредственному начальству, «образцу какой-то каменной бесчувственности», он выказал удивительную способность к подхалимству и знание человеческих слабостей.

Вся дальнейшая карьера Чичикова была основана на плутнях, взяточничестве, наглом казнокрадстве, осуществляемых с необыкновенной ловкостью и цинизмом. Чичиков не только полностью усвоил всю гнусную приказную «науку», но и приумножил ее сообразно с веяниями времени. Если прежние «приказные» порядки носили «патриархальный» и откровенный характер, непосредственного вручения «рекомендательных писем за подписью князя Хованского», то Чичиков ввел новый «порядок», основанный на фальшивом «благородстве», еще более обременительный для «просителя», но позволявший оставаться в стороне самому Чичикову.

С особенной широтой развернулись «таланты» Чичикова как афериста крупного масштаба в таможне, куда он попал после разоблачения хищений на «капитальном строении». Но и в таможне дело кончилось для Чичикова катастрофой. Он поссорился со своим компаньоном, статским советником, «за какую-то бабенку, свежую и крепкую, как

ядреная репа», назвал статского «поповичем», в результате чего его компаньон по плутням донес начальству и хоть сам пострадал, но «упек» своего сотоварища. Именно об этом эпизоде своей жизни Чичиков в дальнейшем глухо и лицемерно говорил, что ему пришлось «потерпеть по службе за правду».

Несмотря на эти катастрофы, Чичиков обнаруживает неистребимую живучесть и каждый раз заново пробирается к высотам благополучия, вновь изобретая сложные и темные аферы для своего обогащения.

После неудачи в таможне Чичиков, употребив «тонкие извороты ума», остался на свободе с десятком «тысчонок», двумя дюжинами голландских рубашек, с небольшой бричкой и крепостными — Селифаном и Петрушкой. Но и теперь он не успокоился и снова начал погоню за богатством, свою «деятельность» «приобретателя», задумав новую грандиозную аферу — скупку «мертвых душ», умерших крестьян, не вычеркнутых из ревизских описей.

Циничная хватка дельца, безудержная жажда наживы и обогащения, ловкость и плутовство авантюриста, бессердечный эгоизм Чичикова прикрыты личиной «приятности», фальшивым добродушием и угодливым краснобайством. При всей омерзительности и ничтожестве своего нравственного облика Чичиков всюду неизменно втирается в доверие и под прикрытием угодливости совершает свои нечистоплотные дела. Недаром Ленин говорит об «увертливом Чичикове»,[313] отмечая этим прежде всего его беспринципность, гибкость, ловкое подлаживание.

Самая речь Чичикова, его манеры, его жесты являются сплошным лицемерием. При первом же знакомстве с «отцами города» Чичиков показал себя приятнейшим собеседником: «он умел поговорить и о лошадином заводе, и о собаках, и о судейских проделках, и о бильярдной игре, и о выделке горячего вина. Особенно хорошо рассуждал он о добродетели, даже со слезами на глазах». Для успеха своих темных, авантюристических планов Чичиков нуждается в репутации «благонамеренного» и «обходительнейшего» человека, с тем чтобы завоевать к себе доверие, облапошить и надуть окружающих. В обществе, основанном на лицемерии и корысти, Чичиков умеет внушить к себе уважение и приязнь: «Говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует. Словом, куда ни повороти, был очень порядочный человек». Губернатор о нем отозвался как о «благонамеренном человеке», прокурор — как о «дельном человеке», жена полицеймейстера назвала его «любезнейшим и обходительнейшим человеком», даже бурбон Собакевич сообщил своей жене о Чичикове как о «препприятном человеке». Чичиков тщательно следит за каждым своим словом, за каждым жестом и ловко подлаживается под мнения и вкусы собеседника. С Маниловым он изъясняется

глубокомысленно-сентиментальным слогом, рассыпается в чувствительных фразах. С Ноздревым он пытается стать на фамильярную ногу. С Собакевичем принимает деловой тон. В разговоре с патриархальной Коробочкой Чичиков и сам переходит на ее лад, произнося наставительные сентенции: «На все воля божья, матушка!.. Против мудрости божией ничего нельзя сказать». Лишь раздраженный ее «дубинноголовостью» и упрямством, он отбрасывает свое притворство, не считая нужным церемониться с глупой старухой. Гоголь иронически говорит об этой сложной гамме оттенков, к которым прибегает Чичиков, желая всем угодить и обворожить своих собеседников: «Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился. Надобно сказать, что у нас на Руси если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться. Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения».

Рисуя Чичикова, Гоголь на всем протяжении своей поэмы постоянно подчеркивает его физическую чистоплотность, заботу о благовидности своей наружности. При первом же появлении Чичиков привлекает внимание тщательностью туалета: «... в приезжем оказалась такая внимательность к туалету, какой даже не везде видывано. После небольшого послеобеденного сна он приказал подать умыться и чрезвычайно долго тер мылом обе щеки, подперши их извнутри языком; потом, взявши с плеча трактирного слуги полотенце, вытер им со всех сторон полное свое лицо, начав из-за ушей и фыркнув прежде раза два в самое лицо трактирного слуги. Потом надел перед зеркалом манишку, выщипнул вылезшие из носу два волоска и непосредственно за тем очутился во фраке брусничного цвета с искрой». В дальнейшем многократно повторяется этот мотив: Чичиков — любитель умыванья, особенного мыла, придающего нежность коже, носит он безукоризненный фрак брусничного цвета с искрой или цвета наваринского пламени. Гоголь подчеркивает этим самовлюбленный эгоизм Чичикова, его стремление понравиться — и в то же время разоблачает его лицемерие и ханжество. Вспомним Чичикова, совершившего купчую на «мертвые души» на завтраке у полицеймейстера, «отца» и благодетеля города. Почувствовав себя победителем, «херсонским помещиком», Чичиков даже изменяет своей обычной «политичности» и осторожности. Он весел, он размечтался, стал даже читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте! Здесь Гоголь едко высмеивает эту сентиментальную черточку в холодном эгоисте, каким был Чичиков.

Если приятность манер, умение поговорить, вкрадчивость жестов лишь маска, лишь лицемерное притворство, то каков же Чичиков наедине с собой, без маски? В одном из авторских отступлений писатель сам

отвечает на этот вопрос. Иронически жалуясь на нелюбовь читателей к подобного рода отрицательным героям, Гоголь говорит: «Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света (в черновой редакции было: «что прячется под маску». — *Н. С.*), не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, — и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека».

С глубоким проникновением в лживую, эгоистически-подлую сущность «приобретателя», человека без чести и без совести, раскрывает Гоголь хищнический эгоизм Чичикова, как основную черту «приобретателя».

Несмотря на свои преступные аферы и хищническое залезание в государственный карман, сам Чичиков считал себя человеком «потерпевшим за правду» и больше всего ратовал за «благородство», как с едкой иронией говорит о нем Гоголь: «Хотя он и должен был вначале продираться в грязном обществе, но в душе всегда сохранял чистоту, любил, чтобы в канцеляриях были столы из лакированного дерева и все бы было благородно. Никогда не позволял он себе в речи неблагопристойного слова и оскорблялся всегда, если в словах других видел отсутствие должного уважения к чину или званию».

По своей беспредельной «пошлости» и самовлюбленному эгоизму Чичиков — наиболее полное выражение типических черт преуспевающего пошляка, образ которого неоднократно выступал на страницах гоголевских произведений. Ближайшими предшественниками Чичикова являются поручик Пирогов в «Невском проспекте» и майор Ковалев в «Носе». Оба они наделены той же увертливостью, энергией по части устройства своих личных делишек, эгоистической плотоядностью, умением приспосабливаться к любым обстоятельствам, наглым апломбом. Это пошлое, эгоистически-лицемерное «чичиковское» начало Гоголь считал всепроникающим свойством общества, отношения в котором основаны на корыстолюбии, карьеризме и их спутнике — лицемерии. Гоголь сам подчеркивает типическую силу созданного им образа, широкую распространенность чичиковской «пошлости». «А кто из вас, — говорит он в одном из публицистических «отступлений» своей поэмы, — полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» Да, как бы не так! А вот пройди в это время мимо его какой-нибудь его же знакомый, имеющий чин ни слишком большой, ни слишком малый, он в ту же минуту толкнет под руку своего соседа и скажет ему, чуть не фыркнув от смеха: «Смотри, смотри, вон Чичиков, Чичиков пошел!»

«Приобретатель» Чичиков, утвердившись в сознании своего положения собственника после покупки, «мертвых душ», в возвышенно-риторическом слоге пускается даже в «идеологическое» обоснование «приобретения» как цели жизни, ругая в то же время «либералов»: «Как бы то ни было, цель человека все еще не определена, если он не стал, наконец, твердой стопою на прочное основание, а не на какую-нибудь вольнодумную химеру юности». Чувствуя себя уже «херсонским помещиком», собственником, «столпом общества», Чичиков решительно выступает против всяких «вольнодумных химер», он блюститель того «порядка», который позволяет наживаться за счет ближнего.

Напускная «чувствительность» Чичикова отнюдь не противоречит, а лишь дополняет его облик циничного хищника и авантюриста. Тем не менее едва ли можно всерьез проводить аналогию между Чичиковым и Наполеоном, исходя из того, что чиновники города N. готовы были поверить, что Чичиков — Наполеон, как это делает в своей книге В. В. Ермилов.[314] Чиновники города N., прослышавшие о спекуляциях Чичикова, как ядовито рассказывает Гоголь, «нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона. Полицеймейстер, который служил в кампанию двенадцатого года и лично видел Наполеона, не мог тоже не сознаться, что ростом он никак не будет выше Чичикова и что складом своей фигуры Наполеон тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок». Ирония Гоголя направлена здесь прежде всего против легковерия провинциальных чиновников, их умственного убожества. В Чичикове как раз нет ничего «наполеоновского»: его изворотливость и энергия направлены лишь к обогащению. Он стремится к мирному преуспеянию, комфорту, его коробит и пугает резкая агрессивность Ноздрева или грубая откровенность Собакевича. Чичиков действует всегда исподтишка, оставаясь в тени, не претендуя на господствующее положение.

При всей его ловкости и пронырливости, Чичикову не везет! Его «плодотворная» деятельность в «комиссии для построения какого-то казенного весьма капитального строения», когда Чичиков уже обзавелся отличной парой лошадей и начал носить фрак коричневых и красноватых цветов, внезапно оборвалась с назначением нового начальника. Еще более печально закончились крупные жульнические операции Чичикова в таможне: он едва избежал тюрьмы. Да и в городе N. покупки Чичикова становятся достоянием гласности, и он вынужден бесславно покинуть арену своей деятельности. Но никакие неудачи не могут сломить Чичикова, его стремление к обогащению, его изворотливость. «Надобно отдать справедливость, — пишет Гоголь, — Чичиков был, точно, человек с характером. После всех этих неудач и неприятностей, которые достаточны охладить всякого, страсть к

приобретению в нем не угасла нимало». Во втором томе поэмы Чичиков вновь затевает грандиозную жульническую махинацию уже прямо уголовного характера, с подделкой завещания тетки Хлобуева, и попадает в тюрьму.

Показывая эти многократные неудачи Чичикова, Гоголь хотел подчеркнуть авантюристическую сущность этого «рыцаря копейки», его хищнический индивидуализм, враждебный интересам народа и государства. В конечном итоге Гоголю представлялось в плане всего замысла его поэмы, что многочисленные неудачи приведут Чичикова к сознанию ошибочности избранного им пути, направят его неистощимую энергию в другую, полезную сторону. Однако это представление Гоголя о возможной судьбе его героя решительно расходится с той беспощадно-уничтожающей оценкой его «деятельности» «приобретателя» и «подлеца», которая и раскрыта на всем протяжении первого тома. Невозможность нравственного перерождения чичиковых являлась одной из главных причин незавершенности следующего тома поэмы.

Гоголь одним из первых в мировой литературе создал типический образ «приобретателя», собственника, у которого все его стремления, вся его «мораль» подчинены безграничной жажде обогащения и комфорта. В образе Чичикова Гоголь гораздо беспощаднее и глубже казнил буржуазный «порядок», чудовищный эгоизм и лицемерие его представителей, чем это делали многие европейские писатели. Так, например, Диккенс в своем обличении буржуазного лицемерия в образе мистера Пиквика нередко смягчает сатирическое разоблачение добродушным юмором, тогда как Гоголь в Чичикове заклеймил всесветный дух эгоизма, корыстолюбия и лицемерия торжествующего буржуазного порядка. Он не щадит своего героя, не смягчает безжалостных красок своей сатиры, обнажая самые глубинные, сокровенные черты «пошлости», себялюбия, лицемерия. Чичиков не только и не столько смешон, сколько подл и омерзителен.

Эту широкую обобщенность, социальную типичность образов Гоголя для буржуазно-дворянского общества отмечал Белинский, говоря о Чичикове: «Те же Чичиковы, только в другом платье: во Франции и в Англии они не скупают мертвых душ, а подкупают живые души на *свободных* парламентских выборах! Вся разница в цивилизации, а не в сущности. Парламентский мерзавец образованнее какого-нибудь мерзавца нижнего земского суда; но в сущности оба они не лучше друг друга».[315] Чернышевский в свою очередь указал на огромное обобщающее значение гоголевских типов, также распространив их не только на явления русской действительности, но и западноевропейской. Так, говоря о сочинителях «унылых книжек и статеек», пишущихся преимущественно на «французском диалекте», на тему о

«скоропостижной дряхлости» Запада, Чернышевский упоминает о западноевропейских чичиковых и маниловых: «Пишутся они отчасти французскими маниловыми, отчасти французскими чичиковыми, потому что, опять нечего греха таить, во Франции, как и повсюду, есть свои маниловы и чичиковы...» Видит Чернышевский «плутоватых чичиковых» и в Англии, которые «там заняты биржевыми и фабричными проделками».[316]

Образ Чичикова сохранил свою сатирическую силу, свое значение, помогая понять и разоблачить лицемерие и ненасытную алчность дельцов и «приобретателей». Чичиков — непосредственный предшественник воротил и хищников капиталистической формации, цинично торгующих кровью и жизнью народов во имя своего обогащения. Заслуга Гоголя в том, что он сумел сорвать маску лицемерия и добропорядочности с этого «рыцаря копейки», разоблачить его истинное ничтожество, моральную нечистоплотность, изворотливость и цинизм.

5

В одной из первоначальных записей замысла поэмы Гоголь так сформулировал ее «идею», ее содержание: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени». В изображении города раскрытие этой «высшей степени Пустоты» и определяет самую сущность дворянско-бюрократического общества. Формы его, отдельные стороны этого общества могут быть различны, но внутреннее содержание одно. И губернатор, вышивающий по тюлю, и прокурор с подмигивающим глазом и густыми бровями, и Манилов, и Ноздрев, и Коробочка — лишь разнообразные проявления той мертвенной пустоты, которая оказывает пагубное воздействие на все окружающее.

Гоголь здесь сформулировал философскую основу своего романа, в котором показал трагическую безвыходность, трупное тление мира «мертвых душ» крепостнической России, разложение самых основ, внутренних связей общества, отравленного праздностью, оторванного от животворных, созидательных родников народной жизни. Он, по его словам, показывает в своей поэме: «Как пустота и бессильная праздность жизни сменяется мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни».

Уже картина провинциального губернского города при въезде в него Чичикова с удивительной полнотой передает мертвенную и затхлую атмосферу провинции с ее ничтожными «интересами», сплетнями. Недаром Герцен по прочтении поэмы воскликнул: «Грустно в мире

Чичикова!» Этот «мир Чичикова», мир неподвижной косности, лицемерия и корысти — со своими мелкими страстишками и крупными гнусностями — порожден был всей обстановкой крепостничества, духовного и морального распада господствующих классов. Первый же встретившийся Чичикову на улице провинциальный франт как бы олицетворяет эту пустоту и гнусь пошлого существования обитателей города: «... когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульскою булавкою с бронзовым пистолетом». Как выразительна и точна эта убийственная деталь — булавка с бронзовым пистолетом, раскрывающая скудный и в то же время претенциозно пошлый внутренний мирок ее носителя!

Самое описание провинциального города в начале поэмы необычайно точно и метко характеризует социальную атмосферу крепостнической провинции. Каждая деталь здесь все более усиливает впечатление мерзости запустения, духовного застоя, бедности, вопиющего произвола и нерадения начальства. В этом описании облика города N., в сущности типичного провинциального города той эпохи, Гоголь ядовито высмеивает казенное «благополучие», показную сторону, «фасад» николаевской империи. «Кое-где просто на улице стояли столы с орехами, мылом и пряниками, похожими на мыло; где харчевня с нарисованною толстою рыбою и воткнутою в нее вилкою. Чаще же всего заметно было потемневших двуглавых государственных орлов, которые теперь уже заменены лаконическою надписью: «Питейный дом». В этой, казалось бы, незначительной подробности — в упоминании о питейных домах, как наиболее заметной «достопримечательности» города, с острой иронией раскрываются «Попечительные заботы» правительства.

Таким же ядовитым сарказмом проникнуто и все последующее описание городского «благолепия»: «Мостовая везде была плоховата. Он заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких дерев, дурно принявшихся, с подпорками внизу, в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зеленою масляною краскою. Впрочем, хотя эти деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что город наш украсился благодаря попечению гражданского правителя садом, состоящим из тенистых, широковетвистых дерев, дающих прохладу в знойный день, и что при этом было очень умилительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез в знак признательности к господину градоначальнику». Пародируя велеречиво фальшивый «слог» казенных борзописцев, Гоголь говорит и о «заботах» «градоначальника» и о «трепетании сердец граждан» «в избытке благодарности», своей едкой иронией обнажая безрадостную картину запущенности, показного усердия начальства, чьи «попечения»

беззастенчиво восхваляются развязно-панегирическим слогом продажной булгаринской прессы. В дальнейшем эта первоначальная характеристика города все более и более углубляется. Едкая ирония автора уже откровенно обнажается в пародийном использовании официального холуйского красноречия.

Здесь особенно наглядно сказался основной художественный прием сатирического разоблачения у Гоголя, самая манера его повествования. Автор рассказывает с той торжественностью и обстоятельностью, которая, казалось бы, подразумевает возвышенный, благородный характер того, что он описывает. Он как бы становится на точку зрения официального лица, одного из чиновников города, «пекущегося» о его благолепии. Фактически же то, о чем он рассказывает, настолько ничтожно, бедно и пошло, что самый торжественный тон повествования еще сильнее и резче оттеняет пустоту и лживость тех слов и понятий, которыми пользуется панегирист. Благодаря такому приему особенно явственной становится жизнь господствующих классов, пытающихся прикрыть свою духовную нищету и уродство лживыми, лишенными реального содержания словами.

«Высшая степень Пустоты» — таково реальное содержание крепостнической действительности, в ее «неразумном», враждебном всякому движению вперед проявлении. Духовное оскудение и мертвенный застой составляют удел господствующих классов, которые стремятся обречь на столь же убогое и пустое существование все их окружающее.

За ироническим разоблачением лицемерия и внутренней пустоты и нечистоплотности губернского общества выступает глубокая горечь, осознание писателем несоответствия между теми высокими гражданскими требованиями и идеалами, которые предъявлялись им к носителям власти, и их подлинной гнусной антинародной сущностью. В представлении Гоголя носители власти, чиновники, осуществляющие управление государством, должны являть собой пример самоотверженного и бескорыстного гражданского служения, насаждать справедливость и заботиться о благе народа. Таковы были его убеждения в юности, при выходе из Нежинской гимназии, эти же просветительские взгляды высказывает он впоследствии и во втором томе поэмы, излагая их в речи князя, заключающей призыв к чиновникам: «вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку», проявить «самоотвержение и высокую любовь к добру», «восстать против неправды». Однако эти утопические представления, ограничивавшие идейный горизонт писателя, преодолевались типической силой и правдивостью его художественных образов.

В статье 1844 года «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» Гоголь намечает тот положительный идеал человека, во имя

которого он своим гневным словом заклеймил «мертвые души» дворянского общества. Гоголь призывает здесь «опозорить в гневном дифирамбе» «новейшего лихоимца нынешних времен», что сам он и сделал, создав образ Чичикова и прочих «героев» поэмы. В то же время наиважнейшую для писателя задачу он видит в том, чтобы «возвеличить в торжественном гимне незаметного труженика, какой, к чести высокой породы русской, находится посреди отважнейших взяточников...» Он призывает «выставить» «прекрасную бедность» как «святыню», так как именно в этой скромной среде «незаметных тружеников», честно относящихся к своему гражданскому долгу, он видит оплот государства: «Выставь их прекрасную бедность так, чтобы, как святыня, она засияла у всех в глазах и каждому из них захотелось бы самому быть бедным». Этот положительный, демократический идеал Гоголя, исполненный горячего сочувствия к труженикам, обездоленным крепостническим строем, и определял гневную, негодующую силу его сатиры. В «Мертвых душах» писатель разоблачал не только помещиков-тунеядцев, но весь чиновничий синклит, всю бюрократическую систему, основанную на продажности, взяточничестве, самоуправстве и взаимной поруке самых разнообразных представителей крепостнического государства — от низших до высших, объединенных одной целью ограбления и угнетения народных масс.

Описывая, как семейственно производилось оформление покупки Чичикова председателем палаты, автор замечает: «Чичикову пришлось заплатить самую малость. Даже председатель дал приказание из пошлинных денег взять с него только половину, а другая неизвестно каким образом отнесена была на счет какого-то другого просителя». В этой мелкой детали приоткрывается характер «законности», царившей в «присутственных местах», основанной на самоуправстве и семейственности. Характерно, что в первоначальной редакции это место сопровождалось обобщающей репликой Гоголя (вероятно, исключенной из цензурных опасений): «Так уже исстари всегда водилось на свете. Богатому ничего не нужно платить, нужно только быть богату. Ему и место дадут славное, и в ход пустят, и деньги останутся в шкатулке; платит только тот, которому нечем платить». Это замечание Гоголя еще сильнее подчеркивает ненавистную писателю несправедливость общественного порядка, господства «богатых», захвативших в свои руки все лучшее в жизни, обрекая бедняков на нищету и прозябание.

Тем беспощаднее Гоголь разоблачает пустоту и лицемерие провинциального дворянского и чиновнического общества, с жгучей ненавистью и иронией демонстрируя самые разнообразные проявления его духовного паразитизма и распада. Рисуя губернский город с его патриархальными нравами, Гоголь рассказывает о том, как жители города «душевно полюбили» Чичикова, и тут же ядовито добавляет, что после слухов о том, что он «миллионщик», «полюбили еще душевнее».

Однако, когда по городу пошли слухи о загадочных поступках Чичикова, те же душевные друзья сразу же отвернулись от него. Фальшь этого показного «добродушия», «семейственности», за которой скрываются, в сущности, гнусненькие проделки, зависть, сплетни, подсиживание друг друга, — Гоголь иронически подчеркивает самым стилем фамильярно-добродушного обращения и жаргона, на котором изъяснялись чиновники: «... они все были народ добрый, жили между собою в ладу, обращались совершенно по-приятельски, и беседы их носили печать какого-то особенного простодушия и короткости: «Любезный друг, Илья Ильич! Послушай, брат, Антипатор Захарьевич!..» «Ты заврался, мамочка, Иван Григорьевич». К почтмейстеру, которого звали Иван Андреевич, всегда прибавляли: «шпрехен зи дейч, Иван Андрейч?» Словом, все было очень семейственно». Фамильярное «простодушие» не только свидетельствовало о «семейственности» нравов, но и было насквозь лицемерно, прикрывая ту грязь и хищничество, которые и являются подлинной сущностью этого общества. «Полицеймейстер был некоторым образом отец и благотворитель в городе, — насмешливо пишет Гоголь, — он был среди граждан совершенно как в родной семье, а в лавки и в гостиный двор наведывался, как в собственную кладовую».

Чиновники города — благонамеренные и усердные исполнители правительственных «предначертаний», боящиеся даже самой тени какого-нибудь либерализма и вольнодумства. С уничтожающей иронией рассказывает Гоголь, как, подвыпив по случаю совершения Чичиковым купчей, после шампанского и венгерского, которое «придало еще более духу и развеселило общество», они «об висте решительно позабыли; спорили, кричали, говорили обо всем, об политике, об военном даже деле, излагали вольные мысли, за которые в другое время сами бы высекли своих детей». Гоголь разоблачает духовное лакейство, раболепное преклонение перед властью провинциального общества, видя в этом одну из основных причин отсталости страны и угнетения народа.

Самая «образованность», «просвещенность» в этом обществе столь же поверхностны и лицемерны: «Многие были не без образования, — иронически говорит Гоголь, — председатель палаты знал наизусть «Людмилу» Жуковского, которая еще была тогда непростывшею новостию, и мастерски читал многие места, особенно: «Бор заснул, долина спит» и слово: «чу!», так что в самом деле виделось, как будто долина спит; для большего сходства он даже в это время зажмуривал глаза». Председатель палаты, декламирующий «Людмилу» Жуковского и при этом зажмуривающий глаза, — как раз столь семейственно и помог Чичикову оформить покупку «мертвых душ».

Автор выступает здесь как простодушный рассказчик, с эпической обстоятельностью повествуя о провинциальном обществе, но в то же время его кажущееся «простодушие» приобретает острый иронический характер, развенчивая показную сторону жизни господствующих классов. Рассказывая об «образованности» чиновников города, Гоголь упоминает и о почтмейстере, который «вдался более в философию» и читал «весьма прилежно» мистические и масонские сочинения Юнга и Эккартсгаузена, из которых делал весьма длинные выписки. Это, впрочем, как ядовито добавляет Гоголь, не мешало почтмейстеру быть, по его собственному мнению, остряком и украшать свою речь «цветистыми словами», вроде: «сударь вы мой, эдакой какой-нибудь, знаете, понимаете» и т. п. Свой перечень высоко просвещенных чиновников города Гоголь завершает злым признанием: «Прочие тоже были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал». Это также все «герои» пустоты и пошлости, составляющие внутреннее содержание, сущность духовной жизни господствующих классов. Именно поэтому Гоголь так подчеркивает внешние признаки их наружности и поведения, что за этими внешними приметами не имеется никакого содержания. Густые брови прокурора, по выражению Собакевича, даром бременившего землю, в сущности, являются единственным индивидуальным признаком его, — помимо этих бровей прокурор абсолютное ничтожество. Напуганный слухами о злокозненных деяниях Чичикова, этот блюститель порядка, «пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого умер». Умственная деятельность оказалась прокурору явно не по силам. Чичиков, встретивший похоронную процессию, с лицемерным сожалением заметил: «Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать хорошенько дело, так на поверку у тебя всего только и было, что густые брови». В этом осуждающем итоге, переданном через Чичикова, определена подлинная «ценность» прокурора, та фальшь, которой дворянско-бюрократическое общество прикрывало свою убогую сущность. Вся характеристика провинциального общества основана на разоблачении внешней «добропорядочности», за которой скрываются пустота, мелочность, духовное разложение.

В этом обществе все существует лишь во имя внешнего благолепия, видимости, кажущейся порядочности и приличия, прикрывающих пустую, пошлую сущность, духовное омертвение людей, их социальный паразитизм. Поэтому бытовые сцены из жизни провинциального общества изображены Гоголем с особенно злой и беспощадной иронией, обнажающей показную, лицемерную сторону провинциальных нравов и

их носителей. Чиновники, бездельники-дворяне, составлявшие цвет города N., дамы «просто приятные» и «приятные во всех отношениях» проходят как в пестрой, кружащейся карусели, словно выставляя напоказ самые ничтожные, пошлые стороны своей натуры.

Так, например, рисуя провинциальное чиновническое общество, Гоголь отмечает: «Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые все увивались около дам; некоторые из них были такого рода, что с трудом можно было отличить их от петербургских: имели так же весьма чисто, обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц, так же небрежно подседали к дамам, так же говорили по-французски и смешили дам так же, как и в Петербурге. Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пятились от дам и посматривали только по сторонам: не расставлял ли где губернаторский слуга зеленого стола для виста». Эта, казалось бы, бытовая картина, данная в тонах сдержанной иронии («тоненькие» мужчины «увивались» около дам, «толстые» «пятились» от дам и т. д.), в особом авторском отступлении обобщается до широких пределов сатирической характеристики всего чиновничье-бюрократического общества: «Это были почетные чиновники в городе. Увы! толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие. Тоненькие служат больше по особенным поручениям или только числятся и виляют туда и сюда; их существование как-то слишком легко, воздушно и совсем ненадежно. Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а все прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят. Наружного блеска они не любят; на них фрак не так ловко скроен, как у тоненьких, зато в шкатулках благодать божия. У тоненького в три года не остается ни одной души, не заложенной в ломбард; у толстого спокойно, глядь, и явился где-нибудь в конце города дом, купленный на имя жены, потом в другом конце другой дом, потом близ города деревенька, потом и село со всеми угодьями. Наконец толстый, послуживши богу и государю, заслуживши всеобщее уважение, оставляет службу, перебирается и делается помещиком, славным русским барином, хлебосолом, и живет, и хорошо живет. А после него опять тоненькие наследники спускают, по русскому обычаю, на курьерских все отцовское добро».

В своем описании «тонких» и «толстых» Гоголь показывает своеобразный «круговорот» в жизни чиновно-дворянского общества, основанный на корысти, взяточничестве, чинопочитании. Самое противопоставление «толстых» «тонким» лишь заостряет отрицательные черты тех и других, так как в конечном счете и «толстые» и «тонкие» столь же ничтожны и отвратительны в своем

паразитическом образе жизни, одинаково враждебны трудящимся массам. Такие обобщающие авторские «отступления» особенно характерны для всей поэмы Гоголя. В них уже непосредственно высказано отрицательно-враждебное отношение автора к тому показному «блеску» и наигранному «благородству», которыми крепостническое общество стремилось прикрыть свое пустое, мертвенное, антинародное содержание. Буквально шаг за шагом вскрывает Гоголь и всю эфемерность «деятельности» «тонких» и хищническую, стяжательскую сущность и лицемерие «толстых», являющихся подлинными хозяевами государства. Одушевленный высокими идеалами гражданского долга, служения народу, писатель с гневом и злостью передает истинный облик «славных русских бар», самую сущность общественных отношений, основанных на лжи и лицемерии, на власти чина и рубля.

Мизерность интересов, духовная нищета этого общества прикрывались банальными и лживыми фразами. Именно потому особенно непримиримо выступает Гоголь против стиля салонного сентиментализма, пытавшегося «облагородить» пошлое и ничтожное содержание дворянского общества. Он неоднократно пародирует и высмеивает чувствительный, карамзинистский стиль, служащий для украшения действительности, помогающий скрывать правду.

Показная сторона жизни высших кругов провинциального общества раскрывается с особенной наглядностью при описании «дам губернского города». С уничтожающей иронией говорит Гоголь о той «презентабельности», о том этикете, который лишь еще больше обнажал пустоту и пошлость этого благолепия: «Дамы города N. были то, что называют презентабельны, и в этом отношении их можно было смело поставить в пример всем другим. Что до того, как вести себя, соблюсти тон, поддержать этикет, множество приличий самых тонких и особенно наблюсти моду в самых последних мелочах, то в этом они опередили даже дам петербургских и московских. Одевались они с большим вкусом, разъезжали по городу в колясках, как предписывала последняя мода, сзади покачивался лакей, и ливрея в золотых позументах». Однако и лакей в ливрее, и вся прочая «презентабельность» дам города N. не способны прикрыть, приукрасить ничтожную и безнравственную сущность привилегированного «общества».

Гоголь глубоко проникает в «тайную» жизнь этого «блестящего» общества, ясно видит те пружины, которые движут страсти и интересы его представителей, во всей их ничтожности, во всем их лицемерном ханжестве и моральной нечистоплотности. Мелкая зависть, гаденькие интрижки, сплетни — вот подлинные «духовные» интересы, которые составляют все содержание жизни дам «приятных во всех отношениях».

Но чем безнравственнее, лицемернее их поведение, тем с большей строгостью они относятся к соблюдению «приличий» и «правил» прописной, казенной морали: «В нравах своих дамы города N. были строги, исполнены благородного негодования противу всего порочного и всяких соблазнов, казнили без всякой пощады всякие слабости. Если же между ними и происходило какое-нибудь то, что называют *другое-третье*, то оно происходило втайне, так что не было подаваемо никакого вида, что происходило...»

За внешней «презентабельностью» скрывались мелкое честолюбие, моральная нечистоплотность, духовное убожество: «манкировка» визитом, споры из-за «занятия первых мест» приводили к жестоким распрям, бесконечным конфликтам, в которые втягивались и мужья: «Дуэли, конечно, между ними не происходило, — насмешливо замечает Гоголь, — потому что все были гражданские чиновники, но зато один другому старался напакостить, где было можно...»

Особенно язвительно разоблачает Гоголь это лицемерие и душевное ничтожество провинциального общества, когда проносится слух о том, что Чичиков накупил «душ» чуть ли не на миллион рублей. Уверенные в том, что Чичиков «миллионщик», дамы города N. всячески стремятся привлечь его внимание. «Нежное расположение к подлости», как говорит Гоголь, вызванное слухами о «миллионстве», заставляет их проявить всемерное внимание к Чичикову. «Миллионщик, — замечает Гоголь, — имеет ту выгоду, что может видеть подлость, совершенно бескорыстную, чистую подлость, не основанную ни на каких расчетах: многие очень хорошо знают, что ничего не получат от него и не имеют никакого права получить, но непременно хоть забегут ему вперед, хоть засмеются, хоть снимут шляпу, хоть напросятся насильно на тот обед, куда узнают, что приглашен миллионщик». Ирония Гоголя и здесь направлена против растленной, отвратительной власти денежного мешка.

Рисуя бал у губернатора, описывая талии, наряды и «прелести» провинциальных дам в тонах восторженного панегирика, Гоголь ядовито высмеивает жажду удовольствий, моральную развращенность, показной блеск провинциального дворянского и чиновничьего общества, его мишурную эфемерность: «Талии были обтянуты и имели самые крепкие и прямые для глаз формы (нужно заметить, что вообще все дамы города N. были несколько полны, но шнуровались так искусно и имели такое приятное обращение, что толщины никак нельзя было приметить). Все было у них продумано и предусмотрено с необыкновенною осмотрительностью; шея, плечи были открыты именно настолько, насколько нужно, и никак не дальше; каждая обнажала свои владения до тех пор, пока чувствовала по собственному убеждению, что они способны погубить человека; остальное все было припрятано с

необыкновенным вкусом: или какой-нибудь легонький галстучек из ленты, или шарф легче пирожного, известного под именем поцелуя, эфирно обнимал и обвивал шею, или выпущены были из-за плеч, из-под платья, маленькие зубчатые стенки из тонкого батиста, известные под именем скромностей. Эти скромности скрывали напереди и сзади то, что уже не могло нанести гибели человеку, а между тем заставляли подозревать, что там-то именно и была самая погибель».

Учителем Гоголя в этой зоркой сатирической рисовке пустоты и пошлости «светского» общества, облекаемой в фальшиво приукрашенную нарядность, — был Пушкин. В «Евгении Онегине» он ведет рассказ с тем лукавым «простодушием», с той едкой иронией, прикрытой тоном насмешливого восхищения, который подхватывает и сатирически еще резче заостряет Гоголь.

Гоголь находит особенно злые, сатирически обобщенные образы для изображения этой духовной нищеты и безобразия дворянско-чиновничьего общества, прикрываемых блестящей позолотой внешнего великолепия. «Блистающая гирлянда дам», несших «целые облака всякого рода благоуханий», «ленточные банты и цветочные букеты» — все это мелькает как призрачная фантасмагория, все это лишь «видимость», чудовищный маскарад, призванный прикрыть безобразия и несправедливость «блестящего» дворянского общества. Потому-то уже не смешно, а поистине страшно описание бального «галопада», которое выражает высшую степень этой всеобщей свистопляски, захлестнувшей горе и страдания народа. Чудовищным, дьявольским наваждением в дикой пляске проносятся над Россией эти «блистающие гирлянды» дам и «даром бременящие землю» чиновники и «приобретатели»: «Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзев, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Беребендовский — всё поднялось и понеслось...»

В описании бала у губернатора, на котором, словно на выставке, показан «цвет» провинциального общества с «блистающей гирляндою дам» «просто приятных» и «приятных во всех отношениях», Гоголь жестоко осуждает эту блистающую роскошь, достигаемую за счет ограбления народа. Свои осуждающие слова он вкладывает в уста Чичикова, раздосадованного пьяной болтовней Ноздрева: «Ну, чему сдуру обрадовались? В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы! Эк штука: разрядились в бабьи тряпки! Невидаль, что иная навертела на себя тысячу рублей. А ведь на счет же крестьянских оброков или, что еще хуже, на счет совести нашего брата. Ведь известно, зачем берешь взятку и покривишь душой: для того, чтобы жене достать на шаль или на разные роброны, провал их возьми, как их называют. А из чего?

Чтобы не сказала какая-нибудь подстега Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье, да из-за нее бух тысячу рублей».

Картина провинциального города приобретает широко обобщенный характер: это в миниатюре вся крепостнически-чиновная Россия с ее взяточничеством, чинопочитанием, казнокрадством, паразитической мелочностью интересов. Лицемерное притворство, показное радушие прикрывают звериные, хищнические нравы, духовное убожество и маразм, хамство и корыстолюбие, безудержный гнет и разорение народа. Даже низшие представители этого чиновнического аппарата выступают как гнусные и мелкие хищники. Широкое типическое значение приобретает фигура Ивана Антоновича — «кувшинного рыла», до тонкостей превзошедшего приказную «науку», который с такого рода «артистическим искусством» берет взятки, что даже многоопытный в этом деле Чичиков был поражен. «Конечно, какой-нибудь Иван Антонович — кувшинное рыло, — писал Белинский, — очень смешон в книге Гоголя и очень мелкое явление в жизни; но если случится до него дело, так вы и смеяться над ним потеряете охоту, да и мелким его не найдете…»[317] Иван Антонович неизбежное звено в той системе взяточничества, лихоимства и круговой поруки, которая сплачивала весь чиновнический аппарат.

Праздные и корыстолюбивые, лишенные какого-либо сознания своего долга, чиновники города N. и прочие его обитатели, по крылатому выражению Гоголя, лишь «даром бременят землю». Когда Чичикову понадобились свидетели для оформления купчих на «души», то Собакевич со свойственной ему прямолинейностью посоветовал: «Пошлите теперь же к прокурору, он человек праздный и, верно, сидит дома, за него все делает стряпчий Золотуха, первейший хапуга в мире». Не менее «праздными» оказываются и остальные чиновники и обыватели города: по словам того же Собакевича, «тут много есть, кто поближе, Трухачевский, Бегушкин, они все даром бременят землю».

Сатирическая острота, комизм образов Гоголя основаны на раскрытии резкого несоответствия между внешней, показной стороной явлений крепостнической действительности и ее подлинной сущностью. Одним из своеобразных художественных средств гоголевской сатиры в «Мертвых душах» является использование эпической поэтики, обращение к стилевым формам и приемам античного эпоса и дантовского «Ада». Ничтожное и низменное в жизни дворянско-чиновнического общества показывается теми же развернутыми сравнениями, обстоятельно конкретным описанием деталей, которые столь характерны для эпических жанров.

Напомним сцену с подписанием Чичиковым купчей на «мертвые души» в судебном «присутствии». Картина «патриархального» взяточничества и взаимных «услуг», оказываемых чиновными «блюстителями» законов

«своим» людям, представлена здесь с исключительной силой и полнотой. Возвышенно-эпический слог, иронически пародийное использование эпических описаний особенно резко подчеркивают безобразие порядков, царивших в «присутствии». «Вот он вас проведет в присутствие! — сказал Иван Антонович, кивнув головою, и один из священнодействующих, тут же находившихся, приносивший с таким усердием жертвы Фемиде, что оба рукава лопнули на локтях и давно лезла оттуда подкладка, за что и получил в свое время коллежского регистратора, прислужился нашим приятелям, как некогда Виргилий прислужился Данту, и провел их в комнату присутствия, где стояли одни только широкие кресла и в них, перед столом за зерцалом и двумя толстыми книгами, сидел один, как солнце, председатель. В этом месте новый Виргилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад, показав свою спину, вытертую, как рогожка, с прилипнувшим где-то куриным пером». Самое сравнение «присутствия» с дантовским «адом» и «слуги Фемиды», неопрятного коллежского регистратора с вылезавшей на локтях подкладкой и прилипнувшим на спине куриным пером, с Виргилием — подчеркивало безотрадную картину приказной волокиты, мелкого прислужничества, мздоимства, способных принести просителю не меньшие муки, чем страшные мучения, испытываемые грешниками в поэме Данте.

Вершины сатирического разоблачения провинциального дворянско-бюрократического общества Гоголь достигает в изображении того смятения, которое охватило «отцов города» при известии о покупке Чичиковым «мертвых душ». «Город был решительно взбунтован, — пишет Гоголь, — все пришло в брожение, и хоть бы кто-нибудь мог что-либо понять».

Рисуя картину этого всеобщего возбуждения и смятения, Гоголь и здесь пользуется теми художественными принципами реалистического гротеска, едкой, беспощадной иронии, которая служит разоблачению подлинной сущности общества: «Словом, пошли толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души и губернаторскую дочку, про Чичикова и мертвые души, про губернаторскую дочку и Чичикова, — и все, что ни есть, поднялось. Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город! Вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые позалеживались в халатах по нескольку лет дома, сваливая вину то на сапожника, сшившего узкие сапоги, то на портного, то на пьяницу кучера».

Здесь Гоголь пользуется излюбленным им средством постепенного нагнетания подробностей, перечисления отдельных, казалось бы несущественных, признаков, усиливающих и обобщающих рисуемую им картину. Сохраняя всю реалистическую конкретность основного образа

— вихря, взбудоражившего город, Гоголь усиливает его типический обобщающий смысл перечислением многочисленных разновидностей байбаков и тюрюков, вылезших из своих нор. В самом словесном выражении этой картины Гоголь широко пользуется народными поговорками, меткими словечками, рисующими разные степени лени и бездеятельности.

Эта лихорадочная «деятельность», этот вихрь слухов, преобразившие город, — лишь выражение все той же пустоты, тех же мелких и пошлых интересов, которые составляют существенное содержание жизни города, до конца обнажают ее пустоту и ничтожество, ее мертвенный застой, отвратительную мелочность интересов. Слухи и рассуждения одни нелепее других, подозрения, что Чичиков хотел похитить губернаторскую дочку, что Чичиков, он же разбойник — капитан Копейкин или даже Наполеон, бежавший с острова св. Елены, — все это передает обстановку нелепой паники, охватившей весь город. В описании этого встревоженного слухами города, гудевшего как пчелиный улей, Гоголь доходит до той злости и силы, до той обобщенности образов, которые предвещают уже щедринскую сатиру. Его разоблачение не оставляет никакого оправдания или снисхождения для той пустой, мерзкой накипи на человечестве, которую представляют господствующие верхи губернского города, вырастающего в символ крепостнического государства.

Особое место в поэме Гоголя занимает «Повесть о капитане Копейкине», которая подвергалась цензурному запрету и появилась в печати в переработанном виде.[318]

«Повесть о капитане Копейкине» завершает собой тревожные толки и опасения перепуганных городских чиновников, боящихся проявления недовольства народа. В косноязычном рассказе почтмейстера ярко выступает картина социальной несправедливости. Капитан Копейкин, потерявший в Отечественную войну 1812 года руку и ногу, пытается добиться помощи и поддержки у правительства, однако он сталкивается с вопиющим бюрократическим произволом и бездушием. Самая скромная попытка настоять на своих правах приводит к тому, что разгневанный его непочтительностью министр высылает Копейкина с фельдъегерем «на место жительства», а затем в рязанских лесах появляется шайка разбойников во главе с капитаном Копейкиным.

Разговор капитана Копейкина с министром заставляет вспомнить объяснение Акакия Акакиевича с «значительным лицом». Но Копейкин, в отличие от кротчайшего Акакия Акакиевича, не смирился, попытался протестовать против вопиющей несправедливости. Погрязшему в раболепстве почтмейстеру протест капитана Копейкина кажется непонятной дерзостью. Рассказывая о настойчивости инвалида, посмевшего заявить «самому» министру: «Не сойду с места до тех пор,

пока не дадите резолюцию», почтмейстер рисует сцену разговора между Копейкиным и министром: «Ну... можете представить: отвечать таким образом вельможе, которому стоит только слово — так вот уж и полетел вверх тарашки, так что и черт тебя не отыщет... Тут если нашему брату скажет чиновник, одним чином поменьше, подобное, так уж и грубость. Ну, а там размер-то, размер каков: генерал-аншеф и какой-нибудь капитан Копейкин! Девяносто рублей и нуль!» Копейкин осмелился протестовать против того «порядка», который основан на безусловном чинопочитании, и был за это наказан. Министр немедленно вызвал «фельдъегеря» для высылки Копейкина. «А фельдъегерь уж там, понимаете, и стоит: трехаршинный мужичина какой-нибудь, — повествует почтмейстер, — ручища у него, можете вообразить, самой натурой устроена для ямщиков, — словом, дантист эдакой...»

Судьба капитана Копейкина, с злой и горькой иронией переданная Гоголем, имела широко обобщенное значение: она напоминала о том, что подлинные герои и патриоты, вынесшие на своих плечах всю тяжесть борьбы за родину, не получили благодарности, их положение не улучшилось. Бездушная бюрократическая машина царской администрации показана в этой «повести» с особенной едкостью.

Следует отметить, что рассказ о капитане Копейкине восходит к фольклорным источникам, к народной песне о разбойнике Копейкине. Эта песня записана П. Киреевским в нескольких вариантах — со слов Языкова, Даля и др. Приводим запись, сделанную В. Далем:

На славныем на устьеце Черноставском

Собирается собраньице молодецкое:

Собирается добрый молодец, вор Копейкин,

И со малыим со названым братцем со Степаном.

Ввечеру вор Копейкин позже всех спать ложится,

Поутру раньше всех пробуждается,

Со травоньки, со муравныя росой умывается,

Лазоревыми алыми цветочками утирается

И на все на четыре сторонушки сам богу молится.

Московскому чудотворцу в землю поклонился:

«Вы здорово, братцы, все спали-ночевали?

Один-то я, добрый молодец, не здоров спал,

Не здоров спал, не счастлив встал:

Будто я ходил по конец синего моря,

Как синё море все всколыхалося,

С желтым песком все смешалося.

Я левой ноженькой оступился,

За крепкое деревцо рукой ухватился,

За самую за вершину:

У крушинушки вершинушка отломилась,

Будто буйная моя головушка в море свалилась.

Ну, братцы-товарищи, ступай, кто куда знает».[319]

Таким рисуется разбойник Копейкин в народных песнях. Этот образ далек от того капитана Копейкина, каким он изображен в рассказе почтмейстера, но главное несомненно: именно разбойник Копейкин мерещится напуганным чиновникам, его имя и громкая слава о нем и привлекли внимание писателя к этому образу. Об этом сохранилось авторитетное свидетельство того же П. Киреевского, который в комментариях к песне, до сих пор не привлекавших внимания исследователей, сообщает: «Предлежащие образцы (то есть песни о Копейкине. — *Н. С.*) чрезвычайно любопытны еще в том отношении, что *вместе с преданиями, их окружающими* (курсив мой. — *Н. С.*), породили под пером Гоголя знаменитый рассказ о проделках необыкновенного *Копейкина* в «Мертвых душах»: герой является там без ноги именно оттого, что, по песням, оступился ногою (то левою, то правою) и повредил ее; после неудач в Петербурге появился он атаманом в Рязанских лесах (*мы помним лично слышанные живые рассказы Гоголя* на вечере у Дм. Н. С-ва)».[320]

Особенно важно отметить свидетельство П. Киреевского, что указание на фольклорные источники (песни и «предания, их окружающие») исходило от самого Гоголя, что бесспорно решает источник замысла «Повести о капитане Копейкине». Недавно был указан и другой возможный источник сюжета повести, который, однако, не исключает ее фольклорного происхождения и, возможно, восходит к одному из тех «преданий», которые связаны были с историей разбойника Копейкина.[321] Кстати, это делает понятным и то обстоятельство, что цензура особенно тревожно отнеслась к имени Копейкина: недаром Гоголь в письме к Прокоповичу сообщал, что, если имя героя повести представляет препятствие для цензуры, он готов «заменить его Пяткиным или первым попавшимся».

Значение «Повести о капитане Копейкине» в том, что она широко раздвигает социальные рамки поэмы, наглядно показывая, что несправедливость, лицемерие, бюрократический произвол не только достояние провинциальной жизни, но и всей России, вплоть до самых высших столичных верхов. Включая ее в главу, в которой описывается «смута», царившая в городе, говорится о вспышках гнева закрепощенных крестьян, Гоголь еще более усиливает обличительный обобщающий смысл истории капитана Копейкина. Вопиющая несправедливость власть имущих объясняет причины широкого недовольства, царящего во всех слоях государства.

6

В своей поэме писатель показал во всей их неприглядности «мертвые души» николаевской монархии, всех этих собакевичей, ноздревых, плюшкиных, имена которых давно стали в русской литературе символами чудовищной жадности, тупости, наглости, отвратительного тунеядства. Но за этим страшным миром помещичьей России Гоголь почувствовал биение здорового народного пульса, разглядел живую душу России — ее народ. Герцен справедливо увидел в «Мертвых душах» Гоголя не только «историю болезни», не только «крик ужаса и стыда», но и протест, не один лишь «горький упрек современной Руси», но и веру писателя в свой народ, в его живые, творческие силы: «Там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых, навозных испарений, там он видит удалую, полную силы национальность».[322] Это и придало разящую силу его сатире, наполнило его поэму патриотическим и оптимистическим пафосом, который так явственно сказался там, где писатель говорит о своей родине, о своем народе, любящем вольную жизнь, таящем в себе огромные подспудные силы, связанные и скованные крепостническим режимом.

Именно в народе сохранилось то прекрасное и благородное начало, которое было искажено и изуродовано в жизни господствующих классов. Тем самым тянется нить к «Мертвым душам» от «Вечеров» и «Тараса Бульбы», предваривших тему народа в поэме Гоголя. Помещичьей и чиновничьей России писатель противопоставил в «Мертвых душах» образ родины, России, народа. Резкий контраст между Россией официальной — Россией помещиков и чиновников — и Россией народной проходит через всю поэму Гоголя, определяет ее идейный смысл, ее художественное построение.

Хотя Гоголь и не создал развернутых образов представителей народа, подобно типическим портретам помещиков, но народ, крестьянская масса присутствует все время в его поэме Критики реакционного лагеря — С. Шевырев и К. Аксаков — пытались объявить Селифана и Петрушку представителями русского народа. Шевырев увидел в Селифане «свежую, непочатую русскую природу»,[323] ратуя за «смиренность», он

доходил до прямой клеветы на русский народ. Белинский писал по этому поводу: «Один из критиков не шутя провозгласил, что все лица гадки (по отношению к ним самим, а не к искусству), кроме… кого бы вы думали?.. не отгадаете!.. кроме Селифана! Критик видит в нем неиспорченную русскую натуру… В чем же состоит эта неиспорченная натура? В том, что она напивается пьяною не по грубой животности, а потому, что с хорошим человеком приятно выпить… Право, так! Впрочем, есть и другие доказательства неиспорченной натуры Селифана: это его готовность быть высеченным… Хороша неиспорченная натура!»[324]

Петрушка — типичный представитель лакейства, порожденного крепостным рабством, барской праздностью и развращенностью, сказавшихся и на дворовых, оторванных от крестьянского труда, с малых лет приученных к лакейской жизни. Петрушка и одет в сюртук с барского плеча и, как иронически отмечает Гоголь, «имел даже благородное побуждение к просвещению», то есть читал любую подвернувшуюся ему книгу, но его занимал лишь механический процесс чтения, складывания из букв слов. Не менее беспощаден Гоголь и к Селифану, в котором осудил рабскую покорность, тупую примиренность со своим положением. В ответ на угрозу Чичикова его высечь Селифан миролюбиво соглашался: «Как милости вашей будет завгодно, — отвечал на все согласный Селифан, — коли высечь, то и высечь; я ничуть не прочь от того. Почему ж не посечь, коли за дело, на то воля господская. Оно нужно посечь потому, что мужик балуется, порядок нужно наблюдать».

Петрушка и Селифан представляют собой то дурное, отрицательное, что порождено было в народе веками крепостного гнета, развращающим воздействием личной зависимости от барина, от его милостей и щедрот. В отличие от славянофилов, Гоголь не побоялся показать, какое губительное, тлетворное влияние оказало крепостничество на русского крестьянина, прежде всего на дворового, превратив известную часть крестьян в тупых и покорных исполнителей барской воли. Говоря о Селифане, Гоголь в то же время иногда заставляет читателя задуматься с грустным чувством над его неприкаянностью, безрадостной жизнью у Чичикова, который при всей своей «деликатности» не считал грехом по отношению к крепостному дать волю своим рукам или «посечь» его. Но, конечно, ни Петрушка, ни Селифан, приниженные и развращенные крепостной зависимостью, не знаменовали в глазах писателя положительных начал в русском народе, как это хотелось видеть Погодину и Шевыреву. Положительное, здоровое начало в русском народе Гоголь показал в тех его представителях, которые не мирились со своим положением, пытались освободиться от гнета помещика. Поэтому с подлинным сочувствием писатель говорит о беглых крепостных

Плюшкина, об отпущенных на оброк крестьянах Собакевича, видя в их свободолюбии основную положительную черту русского характера.

Народ — это та здоровая, жизнеутверждающая сила, которая противопоставлена в поэме Гоголя ничтожным и жалким «мертвым душам» помещичьего класса. Образ народа неразрывно слит у Гоголя с образом родины, он выступает прежде всего в лирических «отступлениях» поэмы, в описаниях неизмеримых просторов России.

Проблема народа, его роли в развитии страны особенно привлекала внимание Гоголя. Не случайно, что одновременно с работой над первой частью «Мертвых душ» он создает в эти же годы вторую редакцию «Тараса Бульбы», широко оттеняя в ней роль народа. Эпическим образам и описаниям «Тараса Бульбы», изображению в нем героического начала соответствуют лирические отступления в «Мертвых душах», посвященные народу. Именно в них сказался патриотический пафос поэмы, ее оптимистическое начало, раскрывается положительный идеал автора, увидевшего в народе силу, способную в будущем проявить заложенную в нем творческую энергию. С народом связано прежде всего представление о вольности, богатырстве, талантливости русского человека. «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» — восклицает Гоголь, восторженно рисуя необъятные просторы России, столь противоположные замкнутому и косному миру помещичьих усадеб и чиновничьих городов.

Вопрос о положении народа являлся для Гоголя одним из основных на всем протяжении его творчества. К нему он обращался не только в своих художественных произведениях, но и в своих заметках и статьях. Насколько серьезно интересовался Гоголь положением крестьян, состоянием помещичьего хозяйства, свидетельствует обширная рецензия его (предназначавшаяся для пушкинского «Современника») на книгу, изданную в 1836 году департаментом уделов, — «Обозрение сельского хозяйства удельных имений в 1832 и 1833 годах». Эту книгу Гоголь называет «замечательной во многих отношениях», отмечая в качестве итога собранных в ней материалов «глубоко младенческое состояние земледелия», техническую и экономическую отсталость сельского хозяйства. Причины этой отсталости и бедности Гоголь прежде всего видел в положении русского крестьянина, в его незаинтересованности результатами своего труда: «… главная причина заключается в людях», — заявляет Гоголь и рисует безотрадное положение крестьянина. «Что же такое русский крестьянин?» — спрашивает Гоголь. И отвечает на свой вопрос: «Он раскинут, или, лучше сказать, рассеян нечасто, как семена по обширному полю, из которого будет густой хлеб, но только не скоро». Не скоро потому, что крестьянин живет бедно и «уединенно в деревнях», «мало развит и

имеет самые бедные потребности»: «Возьмите земледела северной и средней полосы. У него пища однообразна: ржаной хлеб и щи, — одни и те же щи, которые он ест каждый день. Возле дома его нет даже огорода». Гоголь прямо не говорит здесь, что причина этой нищеты и отсталости в крепостном праве, но это ясно вытекает из всей характеристики положения крестьянина. В то же время он указывает, что русский крестьянин одарен талантом, «живой, хлопотливой природой», «живостью и сметливостью» и «способен переменить вдруг свою жизнь, но только тогда, когда вокруг его явятся улучшения». Однако эту «перемену» Гоголь видит не в капиталистическом расслоении деревни, не в уходе крестьянина от земли.

Побывавши в городе, русский крестьянин, по мнению Гоголя, бросает земледелие и делается «промышленником» и «в непродолжительное время богатеет». В этом превращении крестьянина в «промышленника» и купца Гоголь видит отрицательную сторону, начало враждебного ему буржуазно-капиталистического развития России. Купец — «человек продажный», а промышленник — «человек подвижный», и они не могут явиться, с точки зрения Гоголя, опорой государства, тогда как «земледелец — добрый, крепкий корень государства в политическом и нравственном отношении». Итак, «корень государства» — крестьянин, а не помещик, развращенный рабским трудом, разоряющий своих крестьян и свое имение, не «продажный» и плутоватый купец, не промышленник, пекущийся только о своей прибыли.

В «Мертвых душах», — как уже указывалось, — Гоголь не дал подробного изображения крестьянской жизни. Но те краткие характеристики и картины, которые он приводит, правдиво и ярко рисуют безрадостное и нищее существование крепостного крестьянина, наглядно показывают, что судьба мужика «скверна и вредна». Грустью и запустением веет от тех печальных деревушек, которые попадаются на глаза Чичикову по выезде из губернского города: «... Попадались вытянутые по шнурку деревни, постройкою похожие на старые складенные дрова, покрытые серыми крышами с резными деревянными под ними украшениями в виде висячих, шитых узорами утиральников». Несколькими скупыми точными штрихами передана унылая и безрадостная жизнь таких деревень: «... бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон; из нижних глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья. Словом, виды известные...»

Гоголь не приводит непосредственно сцен жестокого обращения, истязаний помещиками крепостных, но в ряде зарисовок, казалось бы в беглых сценках, он глубоко раскрывает бесчеловечность и безобразие этих отношений. Крестьяне в имении «прекраснодушного» Манилова полностью предоставлены попечению приказчика, пользующегося

неограниченным доверием своего барина и обдирающего их как липку. Запущенность и заброшенность всего хозяйства Ноздрева также свидетельствуют о полном его пренебрежении к своим крепостным, которых он, по своей страстишке к мене и продаже, вероятно менял и продавал столь же часто, как лошадей и собак. Но и у рачительного хозяина Собакевича положение крепостных также незавидное. Собакевич выжимал из них сколько только мог. Отпуская крестьян на оброк, он увеличивал размеры этого оброка, доводя его до пятисот рублей с человека, что по тем временам являлось предельно высокой суммой.

Наиболее яркой иллюстрацией горькой доли крестьянина является описание положения крепостных у Плюшкина, у которого «горячки» и голодные эпидемии «выморили» «здоровенный куш мужиков». Дворовые Плюшкина вынуждены пользоваться одной парой сапог, находящихся в сенях, которые они надевают при входе в барский дом, а по двору в осеннюю грязь и стужу «отплясывают» босиком.

Уже в первой части «Мертвых душ» имеются непосредственные отклики на те крестьянские волнения, которые стихийно вспыхивали в эти годы. Рассуждения чиновников и разговоры, возникшие в городе по поводу покупки Чичиковым крестьян «на вывод», проникнуты откровенной тревогой. Страх перед крестьянскими волнениями, который испытывало дворянское общество, документально засвидетельствован в «Нравственно-политическом отчете» за 1841 год III Отделения, которое, характеризуя «внутреннее состояние России», с нескрываемой боязнью сообщало, что «… мысль о свободе крестьян тлеет между ними беспрерывно. Эти темные идеи мужиков все более и более развиваются и сулят нечто нехорошее».[325] «Нравственно-политические отчеты» III Отделения ежегодно отмечали все возраставшее количество крестьянских волнений, случаев убийства помещиков и суровых вооруженных расправ с крепостными карательных отрядов.

Гоголь показывает распространение панических слухов, толков, опасений как явление, типическое для тогдашней жизни, выразительно передавая напряженную атмосферу, в которой жили помещики и чиновная верхушка, опасаясь народного гнева. Вы все время чувствуете стоящую за порогом помещичьих усадеб, за пределами тусклой и ничтожной жизни чиновников и обывателей провинциальных городов, чей покой охраняется всяческими держимордами, угрюмую и бурлящую народную, крестьянскую Русь. Злая ирония, с которой он говорит как о мерах «военной жестокости», так равно и «кротости» предложений губернских «политиков» для приведения в покорность крестьян Чичикова, свидетельствует, что Гоголь понимал бесплодность и нереальность этих предложений.

Надо сказать, что жалобы чиновников III Отделения и по своему характеру и по слогу мало чем отличаются от толков чиновников губернского города, опасающихся «буйства» крестьян, купленных Чичиковым: «… Многие сильно входили в положение Чичикова, и трудность переселения такого огромного количества крестьян их чрезвычайно устрашала; стали сильно опасаться, чтобы не произошло даже бунта между таким беспокойным народом, каковы крестьяне Чичикова. На это полицеймейстер заметил, что бунта нечего опасаться, что в отвращении его существует власть капитан-исправника, что капитан-исправник хоть сам и не езди, а пошли только на место себя один картуз свой, то один картуз погонит крестьян до самого места их жительства. Многие предложили свои мнения насчет того, как искоренить буйный дух, обуревавший крестьян Чичикова».

Проявление крестьянского недовольства передано Гоголем с наибольшей остротой в рассказе об убийстве крестьянами заседателя земской полиции Дробяжкина. Это «происшествие», так сильно взволновавшее чиновников губернского города, является прямым откликом на стихийно возникавшие вспышки и выступления, не раз кончавшиеся убийствами ненавистных крестьянам помещиков и их ставленников.

Полицейский чиновник «земский заседатель» Дробяжкин заслужил особую ненависть к себе наглым произволом, постоянными преследованиями деревенских баб и девок. Гоголь рассказывает, что крестьяне «снесли с лица земли» «земскую полицию в лице заседателя», потому что «заседатель Дробяжкин повадился уж чересчур часто ездить в их деревню, что в иных случаях стоит повальной горячки, а причина-де та, что земская полиция, имея кое-какие слабости со стороны сердечной, приглядывался на баб и деревенских девок». В своих показаниях крестьяне «выразились прямо, что земская полиция был-де блудлив, как кошка, и что уже не раз они его оберегали и один раз даже выгнали нагишом из какой-то избы, куда он было забрался». Дело об «убиении» чиновника постарались замять, так как неизвестно было, «кто из крестьян именно участвовал, а всех их много». Но факт оставался фактом, что «земскую полицию нашли на дороге, мундир или сюртук на земской полиции был хуже тряпки, а уж физиогномии и распознать нельзя было». История о Дробяжкине рассказана Гоголем как типичный случай, она возникает как грозное предостережение, напоминая о том настроении крестьянских масс, которое сказалось не в холуйской «философии» Селифана, а в проявлениях крестьянского недовольства. Эти зарницы народного гнева, проявления стихийного протеста, который созревал в недрах крепостного закабаленного крестьянства, нашли свое отражение в поэме. Однако сам писатель не стоял на позициях крестьянской революции, он боялся ее, страшился новой пугачевщины. Гоголь показал всю гнусность и безобразие

насилий, чинимых представителями полицейско-крепостнической власти, справедливость возмущения доведенных до крайности крестьян. Но сам он считает расправу с Дробяжкиным стихийным проявлением народного бунта, отнюдь не одобряя подобных вспышек крестьянского гнева. Даже названия сел, крестьяне которых учинили эту расправу: Вшивая-спесь и Боровки — Задирайлово тож, подчеркивают их дикость и дурную славу.

Горячим панегириком русскому крестьянину является характеристика крепостных крестьян, купленных Чичиковым (хотя этот панегирик вложен в уста Чичикова, но Гоголь выражает в нем свои мысли). Паразитическим, «пошлым» и ничтожным «мертвым душам» дворянского общества писатель противопоставил «живую душу», широкую и талантливую натуру русского крестьянина, его терпение, его любовь к труду, его внутреннюю стойкость. Перечисляя умерших и беглых крестьян Коробочки, Собакевича, Плюшкина, Гоголь говорит с восхищением и любовью о богатырских силах представителей русского народа. Вот «богатырь» плотник Степан Пробка, который «в гвардию годился бы»; замечательный мастер, честный труженик, он «все губернии исходил с топором за поясом и сапогами на плечах, съедал на грош хлеба да на два сушеной рыбы» и «притаскивал всякий раз домой целковиков по сту». Или сапожник Максим Телятников, бесхитростная история которого тут же рассказана: и ученье у немца, бившего его ремнем, и то, что Телятников стал «чудо, а не сапожник», и попытку его уйти на оброк и разбогатеть, и безрадостный конец — обычная судьба русского крестьянина, оброчного мастерового. Во всех этих характеристиках подчеркнута одаренность, терпение, удаль и в то же время безвыходность положения крепостного человека, все попытки которого выбиться из крепостной неволи кончаются кабаком или гибелью. Эта бесприютность, неустроенность крестьянина, гнет крепостного права обрекали его на подневольную или бродяжную жизнь, заглушая его природную талантливость. Гоголь показывает типическую судьбу русского крестьянина, рисуя одного из крепостных Собакевича, ушедшего на оброк: «Ты что был за человек? Извозом ли промышлял и, заведши тройку и рогожную кибитку, отрекся навеки от дому, от родной берлоги и пошел тащиться с купцами на ярмарку. На дороге ли ты отдал душу богу, или уходили тебя твои же приятели за какую-нибудь толстую и краснощекую солдатку, или приглядelись лесному бродяге ременные твои рукавицы и тройка приземистых, но крепких коньков, или, может быть, и сам, лежа на полатях, думал, думал, да ни с того ни с другого заворотил в кабак, а потом прямо в прорубь, и поминай как звали». Такова судьба русского крестьянина, для которого лишь одна дорога из помещичьей кабалы — в кабак или тюрьму.

Особенной поэтической силы и пафоса достигает Гоголь, рисуя образ беглого крепостного — бурлака Абакума Фырова, «взлюбившего вольную жизнь». Этот образ приобретает обобщенный символический смысл, передавая вольнолюбивую и широкую натуру, талантливость и могучую природу русского человека. Здесь Гоголь от иронически насмешливого отношения к своим героям, от горького смеха сквозь слезы переходит к изображению подлинно героического образа русского богатыря. Меняется самый стиль и слог повествования, приобретая ту эпическую силу и яркость, которые напоминают героический эпос «Тараса Бульбы»: «И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь, а носильщики между тем при криках, бранях и понуканьях, нацепляя крючком по девяти пудов себе на спину, с шумом сыплют горох и пшеницу в глубокие суда, валят кули с овсом и крупой, и далече виднеют по всей площади кучи наваленных в пирамиду, как ядра, мешков, и громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перегрузится весь в глубокие суда-суряки и не понесется гусем вместе с весенними льдами бесконечный флот. Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню».

Образ бурлака в условиях крепостнической, дореформенной России неоднократно являлся для русских писателей своего рода символом вольнолюбивого начала в русском народе, зревшего в крепостном крестьянстве стихийного протеста против рабства. Еще Радищев видел в бурлаке эту нераскрывшую себя силу истории, которая должна определить будущее России. В Абакуме Фырове Гоголь показал вольнолюбивую, удалую натуру русского крестьянина, который не мирится с гнетом и унижением крепостной неволи, предпочитая ей трудную, но свободную жизнь бурлака.

Гоголь не случайно назвал «Мертвые души» не романом, а поэмой, подчеркнув этим жанровое своеобразие своего произведения, значение в нем лирического начала. Авторские монологи, лирические отступления, пейзажи не только дополняют поэму Гоголя, но и утверждают ее «лирическую тему» — тот «подтекст» ее, который противостоит «пошлой» действительности, выражая то поэтически прекрасное, что заключено в народе, в чувстве родины.

Этот подлинный патриотизм писателя был глубоко чужд реакционному лжепатриотизму консервативных кругов. Гоголь резко полемизирует с «квасным патриотизмом» правительственных борзописцев и славянофилов. Давая заранее отпор всем тем реакционным кругам, которые в свое время выступали против «Ревизора», упрекая писателя в

искаженном изображении действительности, Гоголь противопоставляет им подлинный патриотизм, основанный на любви к народу и родине, патриотизм, направленный на обличение и борьбу с теми темными сторонами действительности, которые препятствуют развитию народных сил. «Еще падет обвинение на автора со стороны так называемых патриотов, — писал Гоголь, — которые спокойно сидят себе по углам и занимаются совершенно посторонними делами, накопляют себе капитальцы, устраивая судьбу свою на счет других; но как только случится что-нибудь, по мнению их, оскорбительное для отечества, появится какая-нибудь книга, в которой скажется иногда горькая правда, они выбегут со всех углов, как пауки, увидевшие, что запуталась в паутину муха, и подымут вдруг крики: «Да хорошо ли выводить это на свет, провозглашать об этом? Ведь это все, что ни описано здесь, это все наше, — хорошо ли это? А что скажут иностранцы? Разве весело слышать дурное мнение о себе? Думают, разве это не больно? Думают, разве мы не патриоты?»

Гоголь, однако, не ограничивается этой отповедью лже-«патриотам». Он приводит рассказ о Кифе Мокиевиче и Мокие Кифовиче, несомненно имея в виду славянофилов и сторонников «официальной народности», которые идеализировали отсталые стороны русского быта, патриархальность национального характера. Кифа Мокиевич — «человек нрава кроткого», проводивший всю свою жизнь в безделье, или, как говорит Гоголь, «халатным образом», — любитель пофилософствовать. Однако «умозрительная сторона» его философии, вопросы, его занимавшие, — бесплодны и бессмысленны. Кифа Мокиевич больше всего размышляет над тем, почему зверь родится «нагишом», а не вылупляется, как птица, из яйца. Здесь полемический выпад против увлечения славянофилов шеллингианством, идеалистической философией, потерявшей всякую связь с действительной жизнью. Но пока Кифа Мокиевич занимается этим бесплодным философствованием, его сынок Мокий Кифович ведет удалую жизнь, пробует свою непомерную «богатырскую» силушку, никому не дает покоя, переломав все в доме, избив всех окружающих. Такое понимание «русской натуры», такой «патриотизм», свойственный славянофилам, Гоголь высмеивает, отрицательно относясь к попытке замкнуться в своем «отдаленном уголке», противопоставить требованиям времени неподвижность и отсталость или бесшабашное удальство «широкой русской натуры» Васьки Буслаева.

Гоголь не ошибся в своих предположениях, и реакционный лагерь по выходе первой части «Мертвых душ» обрушился на него, обвиняя писателя в недостатке «патриотизма». Как раз притча о Кифе Мокиевиче вызвала особенно резкие нападки на Гоголя. Так, Н. Полевой, перешедший в это время в лагерь правительственной реакции, писал: «Берем на себя кажущееся смешным автору название патриотов,

даже «так называемых патриотов», пусть назовут нас Кифами Мокиевичами, — но мы спрашиваем его: почему в самом деле современность представляется ему в таком неприязненном виде, в каком изображает он ее в своих «Мертвых душах», в своем «Ревизоре»...»[326]

Где же здесь «поэма феодального возрождения», как пытались охарактеризовать «Мертвые души» некоторые исследователи? Не в «дворянское возрождение» верил Гоголь, хотя и призывал дворянство к нравственному перевоспитанию (что и было проявлением его идейной слабости), а в возрождение народа, в котором он видел подлинно богатырское начало. Это и дало ему возможность показать с такой правдивостью те косные социальные силы, которые связывали и сковывали народ.

Образ России — это образ родины, в котором приоткрывается не Россия «мертвых душ», уродов-крепостников, а Россия народная, Россия будущего. Именно этот образ родины возникает из знаменитого лирического уподобления несущейся «тройки-птицы» — России. Заключительная картина первой части «Мертвых душ» полна глубокого смысла. Свободолюбивое значение этого символа «птицы-тройки», воплощающей лучшие чаяния народа, Гоголь подчеркнул и противопоставлением ему образа фельдъегерской тройки, мчащейся навстречу. После лирического отступления о русском богатырстве и «могучем пространстве» России автор, как бы возвращаясь от своих мечтаний к действительности, вводит краткий, но многозначительный эпизод. Навстречу зазевавшемуся Селифану несется другая, фельдъегерская тройка. «Вот я тебя палашом! — кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин. — Не видишь, леший дери твою душу: казенный экипаж!» И, как призрак, исчезнула с громом и пылью тройка». «Казенный экипаж» с фельдъегерем — зловещий символ николаевского режима — исчезает, как призрак, как наваждение, среди бескрайних просторов России.[327]

Образ стремительно летящей вперед по бесконечным пространствам тройки передает устремленность в будущее, ликующее чувство простора, воли, движения, широты размаха и удали русского характера: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, не сказать иногда: «Черт побери все!», его ли душе не любить ее?» Напомним полные глубокого смысла образы тройки в «Путешествии...» Радищева, в стихах Пушкина — в них также запечатлены черты национального характера. «Эх, тройка, птица тройка! Кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, — в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи». «Расторопный» ярославский мужик «снарядил» и «собрал» эту «птицу-тройку». Отвага, «бойкость», уменье и расторопность —

таковы коренные свойства русского характера, лирически выраженные в образе тройки.

Потому-то такое большое значение приобретает в поэме и образ дороги. В нем передана вера автора в будущее, пафос движения — в противовес застою, неподвижной косности «мертвых душ». Образ дороги возникает в авторских лирических отступлениях как напоминание об иной жизни, чем тусклая и косная жизнь помещичьих усадеб, чем пошлое прозябание обывателей города. Тема дороги проходит через всю поэму, намечаясь уже во второй главе, в описании поездки Чичикова в имение Манилова: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор». Все настойчивее и шире звучит в дальнейшем лирическая тема дороги — как тема выхода за пределы гнусной и тусклой сферы существования «мертвых душ». В начале пятой главы, после описания встречи Чичикова с губернаторской дочкой, Гоголь сравнивает дорогу, лежавшую перед Чичиковым, «гладь и пустоту окрестных полей», с жизнью: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопрятно-плесневеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явление, не похожее на все то, что случалось ему видеть дотоле... Везде поперек каким бы ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглохнувшей бедной деревушки...»

В главе о Плюшкине Гоголь опять вспоминает о дороге, о своих юношеских впечатлениях, связанных с нею. Дорога напоминает ему о свежести и чистоте юношеских стремлений и чувств, и размышление о ней завершается грустной лирической фразой: «О моя юность! О моя свежесть!», говорящей об одиночестве автора на его жизненном пути. И здесь дорога — лирический образ неустанного стремления к лучшему. Но с особенной полнотой этот образ дороги, как своего рода символ жизни, чаяния лучшего будущего, раскрывается в лирическом отступлении последней главы. Рисуя дорожные впечатления, автор дает как бы обобщенный поэтический облик России, придавленной самодержавно-крепостническим режимом. «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке, пешеход в протертых лаптях, плетущийся за восемьсот верст, городишки, выстроенные живьем, с деревянными лавчонками, мучными бочками, лаптями, калачами и прочей мелюзгой, рябые

шлагбаумы, чинимые мосты, поля неоглядные и по ту сторону и по другую, помещичьи рыдваны, солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью: такой-то артиллерийской батареи, зеленые, желтые и свежеразрытые черные полосы, мелькающие по степям, затянутая вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий далече колокольный звон, вороны — как мухи, и горизонт без конца...» Все эти образы дороги, возникающие в поэме, уже подготавливают заключительный образ птицы-тройки, несущейся по широкому простору, который выражает веру автора в творческую силу и будущее народа.

Россия в дороге — это Россия, пришедшая в движение, хотя конкретные цели и характер этого движения писателю не ясны. Картина, нарисованная Гоголем, проникнута чудесным видением мира, взволнованным лирическим дыханием автора. Завершается она упоминанием о «горизонте без конца». В бесконечном просторе видит писатель знаменье будущего, спасение от свинцовой тяжести мира «мертвых душ». Печальное описание дороги сменяется полными оптимизма и веры впечатлениями: «А воздух, а небо, далекое, высокое там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!..» И автор восторженно восклицает: «Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!» И стрелою несущаяся тройка, и кони, «заслышавшие с вышины знакомую песню», и «чудным звоном заливающийся колокольчик» — все эти поэтические образы передают веру в будущее, в богатырскую мощь народа, оптимистический пафос поэмы.

Гоголь-лирик, Гоголь-жизнелюбец вдохновенно выразил свою любовь к родине, свою веру в народ в этих лирических описаниях природы, в своих лирических отступлениях», которые правильнее было бы назвать «лирическим наступлением» автора. Это не только пейзажи и бытовые зарисовки, дополняющие и обрамляющие ход действия. В них и лирически-философские размышления, и взволнованная авторская исповедь, и утверждение всего того прекрасного и гармонического, что противостояло страшному миру «мертвых душ». Такое лирическое начало и делает произведение Гоголя поэмой, придает ей внутреннюю глубину, смысловой «подтекст», раскрывая положительный идеал, одушевлявший автора. Потому-то «лирические отступления» написаны с той вдохновенной патетикой, с тем волнением, которые делают их своего рода «стихотворениями в прозе», даже интонационно и ритмически приближая к поэтической речи. Фразы в таких «лирических отступлениях» взвихрены этим взволнованным выражением авторского переживания. Образы приобретают ту благородную светлую красоту,

которая увидена писателем в родной природе, в прекрасном и высоком идеале народной жизни, не мирящейся с господством стяжателей, бездушных «существователей», угнетателей народа.

Если в дальнейшем, в период духовного кризиса, Гоголь потерпел неудачу в попытке конкретно определить свои положительные идеалы, то в первой части поэмы ее устремление в будущее, ее патриотический и оптимистический пафос рождались из веры в народ, из горячей любви писателя к своей родине. Поэтому таким вдохновенным, взволнованным призывом к будущему, непоколебимой верой в творческие силы народа, которым суждено проявиться в историческом развитии России, звучат заключительные слова поэмы о «птице-тройке» — о России: «Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства». Это летит в свое великое будущее не Россия «мертвых душ» крепостнического государства, а Россия народная, Россия, обретшая свою силу в народе.

7

В «Мертвых душах» Гоголь выступил как художник-новатор, создав произведение глубоко национальное и вместе с тем совершенно своеобразное по своей художественной форме. Продолжая реалистические традиции русской литературы, Гоголь осуществил новые формы социального романа, ставившего важнейшие проблемы современности. Белинский неоднократно подчеркивал национальный характер поэмы Гоголя, ярко выраженную ее самобытность и народность. В «Мертвых душах», писал критик, Гоголь «стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова. При каждом слове его поэмы читатель может говорить:

Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!

Этот русский дух ощущается и в юморе, и в иронии, и в выражении автора, и в размашистой силе чувств, и в лиризме отступлений, и в пафосе всей поэмы…»[328]

Глубоким национальным своеобразием отличается и самая форма произведений Гоголя, в первую очередь его поэмы «Мертвые души», его художественный метод. Гоголь создавал свои произведения, широко пользуясь художественными приемами народного творчества, в то же время продолжая и расширяя традиции русской литературы. Английские писатели во главе с Джоном Голсуорси в своем обращении в столетие со дня рождения писателя отметили эти новаторские, глубоко национальные черты его творчества, видя их «в бесстрашии выбора и обработки сюжета, в презрении к правилам износившейся традиции и к узким вкусам самодовольного общества, для которого всякое нарушение

его покоя ненавистно».[329] Художественное своеобразие «Мертвых душ» высоко оценил Лев Толстой. «Я думаю, — говорил он, — что каждый большой художник должен создавать и свои формы. Если содержание художественных произведений может быть бесконечно разнообразно, то также и их форма. Как-то мы с Тургеневым… припоминали все лучшее в русской литературе, и оказалось, что в этих произведениях форма совершенно оригинальная. Не говоря уже о Пушкине, возьмем «Мертвые души» Гоголя. Что это? Ни роман, ни повесть. Нечто совершенно оригинальное».[330]

Так, Гоголь еще в самом начале работы над «Мертвыми душами» указывал на необычайно широкое, эпическое значение своего произведения, на социальный характер его замысла, не вмещающегося в традиционные рамки повести или романа. В письме к М. П. Погодину от 28 ноября 1836 года Гоголь говорил: «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь, и которую долго обдумывал, и которую долго еще буду обдумывать, не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов, название ей «Мертвые души»…» Гоголь не пошел путем романистов, сосредоточивающих свое внимание на судьбах отдельного человека, на конфликте индивидуума и общества, на раскрытии частной, семейной жизни героя, его личной судьбы. Для Гоголя важна не судьба «частного», отдельного человека, а судьбы социальных слоев и групп, прежде всего судьба всего народа. Поэтому ему и оказались тесны традиционные рамки как авантюрного, так и семейно-бытового романа, сложившегося в западноевропейской литературе в начале XIX века. Этот новаторский характер «Мертвых душ», их широкую эпическую форму и огромную роль для последующего развития русского романа отметил М. Е. Салтыков-Щедрин. Указывая на ограниченность возможностей традиционного «семейного романа» для изображения общественной жизни, Щедрин писал: «Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер… Борьба за неудовлетворенное самолюбие, борьба за оскорбленное и униженное человечество, наконец борьба за существование — все это такие мотивы, которые имеют полное право на разрешение… арена, на которой происходит борьба… существует и… очень настоятельно стучится в двери литературы. В этом случае я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности».[331]

Далеко не случайно назвал Гоголь «Мертвые души» не романом, а поэмой. Этим он определил эпический характер своего произведения, противопоставляя его в известной мере современному роману. Современный роман в представлении Гоголя берет более узкий круг явлений, чем эпопея, которую он считал «полнейшим» и

«многостороннейшим» «из всех созданий драматико-повествовательных». Роман же, по его словам, «скорей можно назвать драмой», так как он «не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни». Кроме того, роман — «сочинение слишком условное», основанное на занимательности сюжета, на искусных, но условных, нарушающих жизненную правду ситуациях: «Он заключает в себе строго и умно обдуманную завязку. Все лица, долженствующие действовать… должны быть взяты заранее автором; судьбою всякого из них озабочен автор и не может их пронести и передвигать быстро», тогда как в своей поэме Гоголь поставил грандиозную задачу — «показать всю Русь». Эта задача требовала и новой художественной формы.

Французский переводчик Гоголя, Эрнест Шаррьер (а вслед за ним и Барбе д’Орвельи), сравнивал «Мертвые души» с «Жиль-Блазом» Лесажа, проявив тем самым полное непонимание характера и жанра гоголевской поэмы.[332] Гоголь отнюдь не пошел путем авантюрного романа Лесажа, соединявшего отдельные нравоописательные сценки посредством приключений ловкого пройдохи Жиль-Блаза. Поэма Гоголя сочетает глубокий лирический и морально-дидактический подтекст с сатирически-обобщенным изображением типических сторон действительности. Если с чем можно ее сравнить, то это с «Дон-Кихотом» Сервантеса, сочетающим сатиру и лирическое начало.

В своей «Учебной книге словесности для русского юношества», говоря о «меньших родах эпопеи», Гоголь определял их «как бы средину между романом и эпопеей», героем которой бывает «частное и невидное лицо». Это понимание эпопеи лучше всего определяет и жанровый характер «Мертвых душ». «Автор ведет его жизнь (то есть героя эпопеи. — *Н. С.*) сквозь цепь приключений и перемен, — писал Гоголь, — дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного, в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени…» Пример такой эпопеи, «замечательной частными явлениями», он и видел в «Дон-Кихоте». Для Гоголя «поэма» являлась таким эпическим жанром, в котором главное место занимает не «герой», а «верная картина» времени.

Анализируя «Мертвые души», Белинский отмечал художественное новаторство Гоголя: «Мертвые души» не соответствуют понятию толпы о романе, как о сказке, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом женились, и стали богаты и счастливы. Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не «сюжет»; для восхищения всех прочих остаются только места и частности… мы скажем только, что не в шутку назвал Гоголь свой роман «поэмою» и что не

комическую поэму разумеет он под нею. Это нам сказал не автор, а его книга. Мы не видим в ней ничего шуточного и смешного… все серьезно, спокойно, истинно и глубоко».[333] Гоголь в «Мертвых душах» осуществлял новый тип социального романа, в котором он стремился показать судьбы своей страны, коренные противоречия социальной жизни.

Своеобразие сюжета «Мертвых душ» особенно остро подчеркивает типичность тех отношений, которые установились в условиях крепостнического строя, когда продажа «душ» крепостных крестьян являлась совершенно законной и не вызывавшей даже морального осуждения. Для этого, казалось бы маловероятного, сюжета крепостническая действительность давала реальное основание. Ряд мемуаристов указывает на случаи спекуляции «мертвыми душами». Так, например, П. И. Бартенев сообщает о случае, рассказанном Пушкину: «В Москве Пушкин был с одним приятелем на бегу. Там был также некто П. (старинный франт). Указывая на него Пушкину, приятель рассказал про него, как он скупил себе «мертвых душ», заложил их и получил большой барыш. Пушкину это очень понравилось. «Из этого можно было бы сделать роман, — сказал он между прочим».[334] Об аналогичных случаях свидетельствует и ряд современников, в частности дальняя родственница Гоголя М. Анисимо-Яновская, по словам которой мысль о «Мертвых душах» подал писателю его дядя К. П. Пивинский, скупавший «мертвые души» с тем, чтобы приобрести ценз на винокурение. По словам Анисимо-Яновской, Гоголь бывал в имении Пивинского, «да, кроме того, и вся Миргородчина знала про «мертвые души» Пивинского»:[335] Подобный эпизод встречается и в повести В. Даля «Вакх Сидоров Чайкин», напечатанной годом позже «Мертвых душ».

Сосредоточивая действие поэмы вокруг покупки «мертвых душ», не вычеркнутых еще из «ревизских списков» умерших крестьян, по которым помещик вносил налоги, сюжет поэмы тем самым заострял внимание на главном вопросе тогдашней жизни — крепостном праве, на взаимоотношениях помещиков и крестьян. Самая возможность продажи крестьян как любого другого товара, все безобразие и аморальность этого явления особенно резко подчеркнуты продажей «мертвых душ». Название и сюжет поэмы раскрывают ее идейный замысел — намерение автора показать, что подлинно «мертвыми душами» были сами владельцы их, помещики-крепостники. Иносказательный смысл заглавия поэмы и ее сюжета расширял и углублял ее идейное и социальное содержание, превращал сюжет о продаже «душ» умерших крестьян в глубокое философское обобщение эпохи «омертвения» дворянско-крепостнического общества.[336]

Эта глубокая содержательность основного конфликта поэмы давала возможность наиболее простого сюжетного и композиционного ее

построения. Такая эпическая простота сюжетной схемы — поездка Чичикова по окрестным помещикам — позволила сосредоточить внимание читателей не на занимательности самих событий, а на типичности изображения социальной среды.

Сюжет «Мертвых душ», основанный на разъездах Чичикова по России с целью покупки «мертвых душ» крепостных крестьян, давал Гоголю большую свободу для включения в поэму самых разнообразных эпизодов и персонажей. «Пушкин находил, — указывал впоследствии сам писатель, — что сюжет «Мертвых душ» хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров». В своих поездках Чичиков встречается с различными представителями помещичьего и чиновничьего общества, а его покупки служат поводом для самых разнообразных ситуаций.

Чичиков один движется среди неподвижности прочих героев — Манилова, Коробочки, Собакевича. Но его движение ложно по самому существу своему, оно лишь разоблачает его душевную пустоту, эгоизм, хищничество и «пошлость», так же как статичность окружающих его персонажей передает духовную косность и мертвую неподвижность всей социальной среды. Покупка «мертвых душ» служит своего рода символом крепостнической России, идейным «фокусом» поэмы, в котором с особенной остротой и наглядностью выражена сущность общественных отношений в крепостническом обществе. Именно поэтому подобный «анекдот» и стал сюжетным центром, к которому стягиваются все нити произведения. Со всем идейным содержанием тесно связано и композиционное построение поэмы Гоголя: в эпизодах продажи «мертвых душ» с наибольшей полнотой раскрываются характеры «героев». Самый момент покупки «мертвых душ» Чичиковым становится кульминационным в каждом эпизоде. Так, Манилов, услыхав просьбу Чичикова о продаже ему «мертвых душ», «сконфузился и смешался», решив, что Чичиков «изволил выразиться так для красоты слога». Его недоумение разрешается туманной, но высокопарной фразой Чичикова о «законе».

В сцене с Коробочкой разговор о «мертвых душах» с особенной наглядностью раскрывает тупость старухи, ее жадность и расчетливость. Коробочка представляет это дело весьма конкретно: «Да как же я, право, в толк-то не возьму? Нешто хочешь ты их откапывать из земли?» Узнав в чем дело, Коробочка больше всего беспокоится о том, что она «мертвых никогда не продавала», и боится продешевить в цене непривычный для нее товар. Ноздрев предлагает разыграть «мертвых» в карты, в «банчишку» или хотя бы в шашки. Его не смущает ни необычность сделки, ни неожиданность предложения. Жуликоватая азартная натура Ноздрева, его «нюх» на всяческие малозаконные

делишки почуял возможность еще одной спекуляции, на которые так падок Ноздрев. Чичикову именно от Ноздрева привелось услышать весьма неприятные замечания: «Ведь ты большой мошенник, позволь мне это сказать тебе по дружбе! Если бы я был твоим начальником, я бы тебя повесил на первом дереве». Здесь коса нашла на камень — мошенник встретился с другим мошенником. Для Ноздрева продажа «мертвых душ» — очередной повод к мене или игре, составляющих «поэзию» его жизни. Иное дело у Собакевича: продажа «мертвых душ» для него естественное коммерческое дело, в котором он стремится получить наибольшую выгоду. Торг между Собакевичем и Чичиковым, взаимная недоверчивость и упорство с особенной наглядностью обнаруживают в них кулацкое начало. Умершие крепостные выступают в качестве «товара». «Вы давайте настоящую цену!» — настаивает Собакевич, а Чичиков, проклиная его в душе, думает: «По полтине ему прибавлю, собаке, на орехи». «Извольте, по полтине прибавлю». — «Ну, извольте, и я вам скажу тоже мое последнее слово; пятьдесят рублей! право, убыток себе, дешевле нигде не купите такого хорошего народа!» Этот бесстыдный торг «душами» умерших крестьян как бы символизирует весь тот «порядок» вещей, когда люди становятся «товаром», средством наживы для алчных приобретателей.

Гоголь ставил задачей провести своего героя через разнообразные социальные сферы с тем, чтобы в конечном итоге показать «всю Русь». Если в первом томе поэмы похождения Чичикова ограничены кругом провинциальных помещиков и чиновников, то по сохранившимся главам и отрывкам второго тома можно судить, что Чичиков все более расширяет сферу своих знакомств, попадая в более высокие общественные круги — к генералу Бетрищеву, к откупщику Муразову и т. д. Такое построение сюжета позволило создать галерею ярких типических образов.

«Мертвые души» самому писателю рисовались не только как произведение сатирическое, разоблачающее крепостнический уклад, мертвенную косность помещичьей России, но и как произведение, обращенное в будущее, намечающее путь возрождения. Им была задумана трилогия, рисующая судьбы России, произведение широкого социального охвата. Первую часть поэмы сам писатель рассматривал лишь как «крыльцо» к будущему зданию. «Она, в отношении к ним (то есть к последующим частям. — *Н. С.*), — писал Гоголь Жуковскому 26 июня 1842 года, — все мне кажется похожею на приделанное губернским архитектором крыльцо к дворцу, который задуман строиться в колоссальных размерах...» Вполне возможно, что Гоголь представлял себе замысел поэмы в трех частях, по образцу «Божественной комедии» Данте.

«Божественная комедия» Данте была одним из наиболее высоко ценимых Гоголем произведений. По свидетельству П. В. Анненкова, в 1841 году Гоголь во время пребывания в Риме «перечитывал любимые места из Данте, «Илиады» Гнедича...»[337] Следует напомнить, что в это время подъема освободительной борьбы в Италии, деятельности итальянских «карбонариев» поэма Данте, проникнутая мечтой о возрождении родины, исполненная патриотического пафоса, приобрела особенно большое значение. В своей поэме Данте стремился показать, как через множество испытаний люди придут к светлой и счастливой жизни. Эта цель, хотя и в совершенно иных конкретно-исторических формах, ставилась и Гоголем, когда он намечал дальнейшие перспективы своей поэмы.[338]

Писатель стремился к созданию такого монументального произведения, которое не только должно было дать широкую картину современной действительности, но и наметить пути преодоления застоя и косности крепостнических порядков. Трудно, конечно, сказать, как бы разрешилась эта задача, в конечном итоге так и не решенная Гоголем, пришедшим во втором томе к утверждению реакционно-патриархальных идеалов, с которыми он вел такую беспощадную войну на протяжении первого тома поэмы.

Поэма Гоголя — грандиозная социальная эпопея, произведение глубоко оригинальное и новаторское. В известной мере «Мертвые души» перекликаются с романом «Евгений Онегин», который Белинский называл «энциклопедией русской жизни». Для обоих этих произведений характерна широта социального замысла, сюжетная свобода повествования, не стесненная условной интригой, и, наконец, то своеобразное сочетание эпического повествования и авторского лиризма, голоса самого автора, которое наложило глубокий отпечаток на все произведение.

* * *

«Смысл, содержание и форма «Мертвых душ», — писал Белинский, — есть «созерцание данной сферы жизни сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». В этом и заключается трагическое значение комического произведения Гоголя, это и выводит его из ряда обыкновенных сатирических сочинений...»[339] В поэме Гоголя поэтому так остро сталкиваются и сочетаются в неразрывном единстве два стилевых плана: сатирический — обличительно-бытовой и патетико-лирический, в котором страстно и гневно звучит голос самого автора. Этим определяется и своеобразие композиции всей «поэмы» Гоголя, в которой выдающаяся идейно-смысловая роль принадлежит авторским «отступлениям». Гоголь через всю поэму проносит идею родины и народа, высокий идеал человека-гражданина, не изувеченного и не приниженного мерзостью крепостнического строя. Именно поэтому

горек «смех» писателя, сквозь который так остро чувствуются «неведомые» миру слезы, слезы горечи и сожаления о попранном достоинстве человека. Патетическое начало «Мертвых душ» выражает страстное патриотическое чувство, веру писателя в свой народ, в человека, тогда как сатира и ирония разоблачают духовное уродство и зоологический эгоизм собакевичей и чичиковых.

«...Истинная критика должна раскрыть, — по словам Белинского, — пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом...».[340] Это проницательное определение, данное Белинским, и должно быть положено в основу понимания как идейного смысла, так и художественного своеобразия «Мертвых душ». Все усиливающееся и обостряющееся несоответствие между омертвевшими формами общественной жизни, сковывавшими развитие русской нации, и ее живыми творческими силами создавало основное противоречие «общественных форм» с «субстанциальным», то есть заложенным в народе, в национальном характере, началом, пользуясь терминологией Белинского. Наличие положительного идеала и делало сатиру Гоголя социально целеустремленной, придавало ей жизнеутверждающую силу.

Повествовательная структура поэмы отличается многообразием приемов и стилей авторской речи: автор выступает здесь то как всеведущий эпический рассказчик, то как суровый обвинитель, то как лирик. Лирические отступления Гоголя чаще всего имеют автобиографический характер, раскрывая тему родины, народа, проясняя высокий гражданский идеал писателя. «Я думал, — писал Гоголь в «Авторской исповеди», — что лирическая сила, которой у меня был запас, поможет мне изобразить так эти достоинства, что к ним возгорится любовью русский человек, а сила смеха, которого у меня также был запас, поможет мне так ярко изобразить недостатки, что их возненавидит читатель, если бы даже нашел их в себе самом». «Лирическая сила», дополняя воздействие сатиры, придает поэме Гоголя внутреннюю глубину. Писатель с сожалением говорил о том, что современной критикой этот авторский замысел не был понят: «Я предчувствовал, что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном смысле. Они так неясны, так мало вяжутся с предметами, проходящими перед глазами читателя, так невпопад складу и замашке всего сочинения, что ввели в равное заблуждение как противников, так и заступников».

В письме С. Т. Аксакову от 18 августа 1842 года по поводу лирических отступлений поэмы Гоголь предупреждает: «Не пугайтесь даже вашего первого впечатления, что восторженность во многих местах казалась вам доходившей до смешного излишества. Это правда, потому что полное значение лирических намеков может изъясниться только тогда, когда

выйдет последняя часть». Мы видим, какое большое значение придавал сам писатель «лирическим намекам» в своей поэме, смысл и значение которых он полагал в том, что в них выступало положительное, утверждающее начало.

Это значение в «Мертвых душах» непосредственного выражения авторского начала, «субъективной» авторской оценки в отношении к своим героям и явлениям действительности отмечено было Белинским как «новый шаг» Гоголя: «Величайшим успехом и шагом вперед считаем мы со стороны автора то, что в «Мертвых душах» везде ощущаемо и, так сказать, осязаемо проступает его субъективность. Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая, по своей ограниченности или односторонности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию, — ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через сбою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*… Это преобладание субъективности, проникая и одушевляя собою всю поэму Гоголя, доходит до высокого лирического пафоса и освежительными волнами охватывает душу читателя…»[341] Белинский здесь глубоко и верно определил то новое, чем отличалась позиция автора в «Мертвых душах». Он говорит о гуманизме Гоголя, «человека с горячим сердцем», протестующего против чуждого ему мира собственнического хищничества и крепостнического угнетения, о глубокой, всеобъемлющей и гуманной «субъективности» его поэмы, как о важнейшем ее художественно-идейном качестве.

В лирических отступлениях автора, то гневно-негодующих, то проникнутых чувством безграничного восторга и восхищения простором и величием родины, верой в ее будущее, в творческие силы народа, сказывается основная утверждающая, патриотическая идея гоголевской эпопеи. Духовной опустошенности «мертвых душ» поместной России Гоголь в своих лирических высказываниях противопоставляет другую Россию — народную. Лирическая тема безгранично протянувшейся в даль дороги, символически-обобщенный образ лихо мчащейся тройки, описание сада Плюшкина — все это передает неизменно прекрасный образ родины и народа, благородный патриотический идеал самого автора. Картины окружающей пошлости и духовного распада, рисуемые Гоголем, тем острее и ярче, чем глубже это лирическое чувство, эта лирическая интонация, с которой Гоголь говорит о своем подлинном отношении к миру.

В «Мертвых душах», в отличие от повестей «Миргорода» или «Вечеров», в которых автор как бы передоверял свое повествование

рассказчику, — авторский голос, авторское отношение даны непосредственно, открыто. Это и создает резкий контраст двух планов повествования, двух стилистических тенденций: сатирического, объективно эпического описания мира «мертвых душ», — и взволнованного, субъективно-эмоционального выражения своего отношения к этому миру, данному в авторских отступлениях, в лирических описаниях и пейзажах.

Существенно отметить, что в более ранней редакции текста «Мертвых душ» авторские отступления имели в ряде случаев еще более личный характер, были еще резче подчеркнуты. Так, в начале восьмой главы Гоголь не описывал туалета Чичикова перед балом, как это сделано в окончательном тексте, а включал резкий полемический обличительный монолог, непосредственно выражавший отрицательное отношение самого писателя к угодливой гибкости всевозможных чичиковых: «Много поэтов, широких кистью, глубоких и великих, занимались описаниями убранства и костюма своих героев. В старину Гомер, позже Сервантес, Вальтер Скотт и Пушкин любили живописать туалеты. Очень знаю, что читателю хотелось бы страшно видеть, как Чичиков надевает фрак брусничного цвета с искрой и станет умываться. Но просто не хочу говорить об этом. Я теперь решительно без всяких чинов и церемоний. Было время, когда и я старался угадывать желания тех, с которыми мы привыкли быть до приторности учтивыми. А теперь, как унесло меня море из нашей просторной империи, все благоговение, которое питалось в душе к разным правителям канцелярий и многим другим достойным лицам (первоначальный вариант: «правителям канцелярий и министрам». — *Н. С.*), испарилось совершенно. Теперь и кланяться не умею. Нет той гибкости в костях, которую сохраняют в своем хребте до глубокой старости многие дельные и деловые люди. Я упрям, не хочу видеть тех физиогномий, которые мне не нравятся». Характерно, что первоначально эта фраза читалась: «физиогномий, на которые нужно плевать, несмотря на все их декорации, как бы они ловко ни шаркали ногою». Эти слова во многом перекликаются с раздраженными словами Гоголя о «людях, рожденных для оплеухи, для сводничества… и перед этими людьми… мимо, мимо их…» в письме к М. П. Погодину от 28 ноября 1836 года. Упоминание о «ловко шаркающих ногою» относится непосредственно к Чичикову, вернее — к тем чичиковским «физиогномиям», которые столь ненавистны автору. Это авторское отношение к происходящему сказалось в «Мертвых душах» не только в непосредственном «вмешательстве» автора, в его лирических или публицистических «отступлениях»-монологах, но и в том ироническом тоне, в том насмешливом «подтексте», который снимает ореол благополучия и порядочности со всех явлений дворянско-бюрократического общества, обнажает фальшь и лицемерие его представлений, его фразеологии.

Ирония — острейшее оружие Гоголя в деле разоблачения фальши и лицемерия окружающей действительности. Ею пронизано все повествование. Она помогает срывать маски добропорядочности и пристойности с дворянского общества. Особенно охотно пользуется Гоголь приемом гиперболического сравнения, которое приобретает у него резко сатирический характер. Такие иронические сравнения разрастаются в типическую картину, новым светом озаряя все содержание. Напомним место, когда Чичиков, уже прослывший «миллионщиком», появляется на балу у губернатора. Гоголь одним лишь сравнением раскрывает лицемерие и «беспристрастную, чистую подлость» представителей избранного общества, старающихся понравиться «миллионщику»: «Не было лица, на котором бы не выразилось удовольствие или по крайней мере отражение всеобщего удовольствия. Так бывает на лицах чиновников во время осмотра приехавшим начальником вверенных управлению их мест: после того как уже первый страх прошел, они увидели, что многое ему нравится, и он сам изволил, наконец, пошутить, то есть произнести с приятною усмешкой несколько слов. Смеются вдвое в ответ на это обступившие его приближенные чиновники; смеются от души те, которые от него подалее и которые, впрочем, несколько плохо услышали произнесенные им слова; и, наконец, стоящий далеко у дверей, у самого выхода, какой-нибудь полицейский, отроду не смеявшийся во всю жизнь свою и только что показавший перед тем народу кулак, и тот, по неизменным законам отражения, выражает на лице своем какую-то улыбку, хотя эта улыбка более похожа на то, как бы кто-нибудь собирался чихнуть после крепкого табаку».

Гипербола придает особенную наглядность, изобразительную силу тем явлениям, которые писатель хочет выставить на осмеяние перед «всенародные очи». Так, рассказывая о казенно-бюрократической атмосфере в канцелярии гражданской палаты, Гоголь подчеркивает видимость занятости, передаст бесконечную канцелярскую волокиту и крючкотворство иронической гиперболой: «Шум от перьев был большой и походил на то, как будто несколько телег с хворостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями». Все описание «присутствия» в палате сделано так, что за каждым словом чувствуется авторская ирония, до конца развенчивающая общепризнанные представления о значительности и незыблемости бюрократического «порядка». Говоря о приходе Чичикова с Маниловым в «присутственные места», автор едко замечает: «большой трехэтажный каменный дом, весь белый, как мел, — вероятно, для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей».

Эпически-торжественный стиль описаний, предполагающий значительность тех явлений, о которых говорится, еще сильнее обнажает их безобразие, бессодержательность и пустоту. Гоголь сатирически

раскрывает несоответствие между внешней, фальшивой, видимостью крепостнического общества и его подлинной, убогой и уродливой, сущностью.

8

Русский классический реализм всегда был чужд и враждебен мелочному натурализму, схематической отвлеченности, психологической самоцельности. Передовая идейность, полнокровность жизненных красок, типическая обобщенность образов отличали произведения русской классической литературы. Пользуясь словами Добролюбова, можно сказать, что русская литература «умела выразить всю полноту явлений жизни».[342] В формировании этого передового, прогрессивного характера русского классического реализма велика роль одного из его основоположников — Гоголя.

Чернышевский, давая характеристику русской литературы, отмечал как ее основную черту и достоинство именно ее общественную идейную роль, то, что она умеет не только показать самые явления жизни, но и объяснить их. «Истинно заслуживает имени своего литература только тогда, — писал Чернышевский, — когда говорит обо всем, что важного в каком бы то ни было отношении происходит в обществе, рассматривает все эти факты со всех возможных точек зрения, объясняет, от каких причин происходит каждый факт, чем он поддерживается, какие явления должны быть вызваны к жизни для его усиления, если он благотворен, или для его ослабления, если он вреден. Такая литература руководит мнением общества, приготовляет и облегчает улучшения в национальной жизни...»[343]

В реализме классической литературы и прежде всего в реализме Гоголя ведущим, основным является его идейное, общественное начало, его стремление понять и объяснить явления действительности. Поэтому в русском классическом реализме органически сочеталось критическое начало, смелое и правдивое изображение жизни с положительными идеалами.

Дорога Гоголю как писателю-реалисту, о чем говорилось ранее, проложена была всем предшествующим развитием русской литературы. Уже Чернышевский указывал на прочную связь творчества Гоголя с лучшими, реалистическими традициями русской литературы. Перечисляя предшественников Гоголя «в том направлении содержания, которое называют сатирическим», Чернышевский называл Фонвизина и Крылова, но прежде всего он отмечал значение Грибоедова как автора «Горя от ума» и Пушкина как «сатирического писателя» в «Евгении Онегине». В первоначальной редакции «Мертвых душ» Гоголь и сам подчеркнул правдивость, реализм в изображении действительности тех писателей, которые особенно были ему близки по своему художественному методу: «Воспитанный уединением, суровой,

внутренней жизнью, не имеет он (то есть автор. — *Н. С.*) обычая смотреть по сторонам, когда пишет, и только разве невольно сами собой остановятся изредка глаза только на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была». Здесь Гоголь утверждает свой основной художественный принцип изображения «природы» — «таковою, как она была», в противовес писателям, украшавшим эту «природу», пытавшимся прикрасить и облагородить неприглядный облик современного общества.

Реализм Гоголя не исчерпывается, однако, критической, разоблачающей направленностью. Гоголь всегда стремился к высокому и благородному идеалу, который он видел в народе. Это стремление к красоте человека, к прекрасному будущему, которое должно преобразить жизнь народа, проходит через все творчество писателя, несмотря на его тяжелые сомнения и ошибки. Им определялся тот положительный идеал писателя, который придавал мощь и идейную целеустремленность его сатире.

Гоголь раскрывает в своих произведениях жизнь в ее противоречиях, в ее социальных конфликтах, показывая их содержание в правдивых, реалистических образах. Верность действительности, художественная правдивость являлись основой творческого метода Гоголя, его эстетики. Оглядываясь на пройденный им путь, Гоголь писал в «Авторской исповеди»: «У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности… Воображение мое до сих пор не подарило меня ни одним замечательным характером и не создало ни одной такой вещи, которую где-нибудь не подметил мой взгляд в натуре». Гоголь указывает, что его призванием было изображение современной жизни, стремление разрешить актуальные вопросы действительности: «У меня не было влеченья к прошедшему. Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту, может быть, оттого, что ум мой был всегда наклонен к существенности и к пользе, более основательной. Чем далее, тем более усиливалось во мне желанье быть писателем современным». Обращение к современности и заставляло Гоголя прибегать к сатире, к ее критическому отображению: «… изображая современность, нельзя находиться в… высоко настроенном и спокойном состоянии», — отмечал Гоголь в «Авторской исповеди». «Настоящее слишком живо, слишком шевелит, слишком раздражает; перо писателя нечувствительно и незаметно переходит в сатиру». Рассказывая о том, что для работы над второй частью «Мертвых душ» он запрашивал у друзей сведения о положении всех сословий в России, «просил набрасывать легкие портреты и характеры, первые, какие попадутся», Гоголь замечает: «Все это было мне нужно не затем, чтобы в голове моей не было ни характеров, ни героев: их было у меня уже много; они выработались из

познания природы человеческой гораздо полнейшего, чем какое было во мне прежде; но сведения эти мне просто нужны были, как нужны этюды с натуры художнику, который пишет большую картину своего собственного сочинения. Он не переводит этих рисунков к себе на картину, но развешивает их вокруг по стенам, затем, чтобы держать перед собою неотлучно, чтобы не погрешить ни в чем против действительности, противу времени или эпохи, какая им взята». Гоголь здесь говорит о тесной связи своего творчества с действительностью, о реалистической типизации как основе своего творческого метода, сравнивая себя с художником, который пишет большую картину на осново ранее сделанных им этюдов. Не механическое копирование жизни, а обобщение явлений действительности, их типизация и оценка — такова, по его мнению, задача писателя.

Творческий метод Гоголя еще раз подтверждает правильность формулы Ф. Энгельса, который указывал, что «... реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах».[344] Типы, типическое в характерах нельзя показать, по мысли Энгельса, не показав людей в типических обстоятельствах, «которые их окружают и заставляют их действовать».[345] Гоголь в «Мертвых душах», так же как и в «Ревизоре», усиленно подчеркивает типичность «обстоятельств» и окружающей среды, показывая причины, обусловившие появление того или иного типа, включая его в процесс исторического развития общества. Гоголь, так же как и многие другие писатели-реалисты XIX века, хотя и не показал непосредственных картин классовой борьбы между помещиком и крестьянином, но широко раскрыл основное противоречие между народом и господствующими классами в образной системе своей поэмы, выразил объективно народное недовольство крепостническими порядками, что и дало основание В. И. Ленину сблизить идеи Белинского и Гоголя.

Проблема типизации особенно важна для понимания художественного метода Гоголя. Его образы наделены огромной обобщающей силой, и в этом причина их действенности. А. М. Горький неоднократно подчеркивал, что задача литературы заключается не только в отражении действительности: «Мало изобразить сущее, необходимо помнить о желаемом и возможном. *Необходима типизация явлений* (курсив мой. — *Н. С.*). Брать надо мелкое, но характерное, и сделать большое и типичное — вот задача литературы».[346]

Ни у одного писателя нет такого количества типов, вошедших в литературный обиход, ставших всеобщим достоянием, как у Гоголя. Типизация — основная черта гоголевского реализма, причем самый метод типизации у него имеет свой ярко выраженный, отличный от других писателей-реалистов характер. Гоголь выделяет и заостряет

типическое в обыденном, каждодневном, и это типическое передает в самых, казалось бы, незначительных, мелких его проявлениях, показывая их словно под увеличительным стеклом. Поэтому картины обыденной жизни приобретают в его произведениях такую огромную сатирическую обобщенность, служа разоблачению самых гнусных проявлений собственнического мира, показывают «тину мелочей». Типическое раскрывает социальную сущность явлений, «преувеличенность», заострение образа не нарушает его реалистической природы, а лишь полнее выражает его сущность. С этой точки зрения понятен и сатирический гиперболизм образов Гоголя и Щедрина, который с наибольшей силой выражает сущность изображаемой ими социальной действительности. Художник не может с бесстрастной «объективностью» механически «отразить» абсолютно все черты действительности. Создаваемый писателем типический образ вовсе не является универсальным изображением, некоей абстракцией жизни.

Как указывал В. И. Ленин в своих заметках о диалектике: «Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д. <... > говоря: Иван есть человек, Жучка есть собака, *это* есть лист дерева и т. д., мы *отбрасываем* ряд признаков, как *случайные*, мы отделяем существенное от являющегося и противополагаем одно другому».[347] В типическом образе, создаваемом художником, воплощаются отнюдь не все черты, а наиболее характерные, выражающие самую сущность явления. Специфика художественного творчества в том и состоит, что писатель (или художник, композитор) создает не фотографическое отражение явления, а показывает в конкретном образе самую его сущность путем выделения и отбора определенных черт, которые он считает важными, выражая этим свое активное понимание действительности. При создании обобщающего образа писатель производит отбор явлений действительности, их оценку сообразно своему мировоззрению, благодаря чему проблема типичности есть всегда выражение идейной позиции автора. Разоблачая и казня своей сатирой крепостнический и бюрократический уклад, Гоголь создавал типические образы его представителей, выделяя в них те черты, которые передавали основные отрицательные, антинародные проявления этого уклада. Образы помещиков в «Мертвых душах» передают самую сущность крепостнического и бюрократического строя — социальный паразитизм и косность его представителей.

Художественный «тип» не является общим абстрактным понятием, писал Чернышевский, а конкретным поэтическим образом, в котором в неразрывном единстве сочетается «общее» и «индивидуальное». «Многие в этой «общности» поэтического образа, — писал Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности», — видят превосходство его над лицами,

представляющимися нам в действительной жизни. Такое мнение основывается на предполагаемой противоположности между общим значением существа и его живою индивидуальностью… Не вдаваясь в метафизические суждения о том, каковы на самом деле каузальные отношения между общим и частным… скажем только, что на самом деле индивидуальные подробности вовсе не мешают общему значению предмета, а, напротив, оживляют и дополняют его общее значение…»[348]

Идеалистическая эстетика, как указывал Чернышевский, основывалась на противоположности «между общим значением существа и его живою индивидуальностью», на предположении, будто бы «общее, индивидуализируясь, теряет свою общность».[349] Идеалистическое направление в эстетике видело «типическое» в «вечном» и «общем», в типических лицах, наделенных лишь одной чертой (злодей, скупой, трус и т. д.). Таковы были, например, образы в поэтике классицизма и романтизма. В отличие от писателей, осуществлявших принципы идеалистической эстетики романтизма, Гоголь создал не «исключительных» и «односторонних» героев, а типические характеры, заостряя в них черты, свойственные целой социальной категории и в то же время обладающие теми индивидуальными качествами, которые делают образы-типы его героев живыми и выразительными.

Следует решительно отвергнуть высказывания реакционной критики, в частности декадентского лагеря (Розанов, Белый и др.), о том, что образы, созданные Гоголем, не реальны, являются «уродами», «манекенами». Наиболее безапелляционно эту точку зрения высказал мракобес В. Розанов, который писал о Гоголе, что «он был гениальный живописец внешних форм и изображению их, к чему одному был способен, придал каким-то волшебством такую жизненность, почти скульптурность, что никто не заметил, как за этими формами ничего, в сущности, не скрывается, нет никакой души, нет того, кто бы носил их».[350] Ошибочна и неоднократно отстаивавшаяся точка зрения, сводящаяся к тому, что гоголевские персонажи якобы условные «маски» или «моральные сентенции».

Неверно считать, что Гоголь создал какую-то отвлеченно моралистическую «типологию» характеров. Типичность гоголевских образов не только в том, что они изображают определенные пороки и недостатки вообще, а в том, что они раскрывают черты, свойственные определенным классам общества, сохраняя в то же время индивидуальное своеобразие характеров.

Гоголь сам подчеркнул необходимость заострения в изображаемых им характерах их типических черт. По словам писателя, именно создание обыкновенных характеров и типов, которые повседневно встречаются, и представляет особенно большую трудность. Эти характеры выражают

ничтожество, серость, мелкую и подленькую сущность общества, их породившего. В изображении, казалось бы, будничных, «пошлых» характеров представителей крепостнического общества, характеров ничтожных особенно важно и трудно, по мнению Гоголя, резко и сильно выделить основную сущность их. Говоря о сложности создания характеров вроде Манилова, он писал: «Гораздо легче изображать характеры большого размера: там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ — и портрет готов; но вот эти все господа, которых много на свете, которые с вида очень похожи между собою, а между тем, как приглядишься, увидишь много самых неуловимых особенностей, — эти господа страшно трудны для портретов. Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд». Выделяется в характере лишь наиболее типическое и вместе с тем индивидуально присущее данному образу, благодаря чему он становится рельефнее и жизненнее.

Сам Гоголь писал об этом, говоря о «задоре», об основной, ведущей черте характера, имеющейся у каждого из изображаемых им типов: «У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки и удивительно чувствует все глубокие места в ней; третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена; пятый, с желанием более ограниченным, спит и грезит о том, как бы пройтиться на гулянье с флигель-адъютантом, напоказ своим приятелям, знакомым и даже незнакомым; шестой уже одарен такою рукою, которая чувствует желание сверхъестественное заломить угол какому-нибудь бубновому тузу или двойке, тогда как рука седьмого так и лезет произвести где-нибудь порядок, подобраться поближе к личности станционного смотрителя или ямщиков...»

В городничем, в Хлестакове, в Чичикове, в Собакевиче Гоголь заостряет и выделяет черты, ненавистные ему, унижающие человека, созданные рабским крепостническим строем, показывая грубое и циничное деспотическое начало в городничем, лживость и наглость Хлестакова, изворотливость и хищническую цепкость «приобретателя» в Чичикове, алчность и ненависть ко всякому прогрессу в Собакевиче. Все это не только их личные качества и черты характера, но и типические, основные свойства социального уклада. Эти черты раскрыты Гоголем во всей их отвратительности, и в то же время во всей их жизненной правдивости. Осмеивая и бичуя эти болезненные и отрицательные явления современной действительности, Гоголь показывает их не просто как повседневные и широко распространенные, но и заостряет в типическом образе, ставит своих героев в такие положения, в которых с

наибольшей силой проявляются их свойства. Именно поэтому Гоголь прибегает к гиперболе, к подчеркнутости деталей, к гротеску, как к художественным средствам заострения образа, типизации. Обыденное и повседневное предстают в его творчестве во всей своей безобразности, во всем трагически-кошмарном, уродующем человека проявлении.

Принципы типизации осуществляются в художественном творчестве каждого писателя по-своему. Если Гоголь максимально сгущает, заостряет типические особенности своих героев, показывает типическое начало в подробнейших описаниях обстановки, одежды, внешности, то у Пушкина следует отметить скупость деталей, раскрытие не внешней обстановки, а психологии персонажей. Гиперболическая заостренность, живописная выпуклость детали, столь важная и характерная для Гоголя, отнюдь не характерна для прозы Пушкина или Лермонтова, для которых важно прежде всего изображение внутреннего мира героев. Типическое в творчестве этих писателей проявляется в изображении типичности переживаний, в выделении основного, главенствующего в характере скупыми, тонкими оттенками, тогда как особенностью гоголевской типизации является преимущественно заострение внешних черт, наружности, жестов, деталей окружающей обстановки, с помощью которых передается внутренняя сущность характера. Это сатирическое «овеществление» душевного мира героев с особенной силой и наглядностью передает их духовное безобразие и пошлость.

Белинский писал об этом замечательном умении Гоголя оживлять свои образы, при помощи типических деталей создавать реальную «сферу жизни». «В самом деле, — писал Белинский, — нельзя не дивиться его умению оживлять все, к чему ни прикоснется, в поэтические образы, — его орлиному взгляду, которым он проникает во глубину тех тонких и для простого взгляда недоступных отношений и причин, где только слепая ограниченность видит мелочи и пустяки, не подозревая, что на этих мелочах и пустяках вертится, увы! — целая сфера жизни».[351] Не случайное нагромождение подробностей, а их отбор, выделение и заострение типических деталей, которые позволяют создать жизненно-конкретный и в то же время типический образ, является основой художественного мастерства Гоголя.

В своем определении роли писателя и его творчества в начале седьмой главы «Мертвых душ» Гоголь дал замечательную формулу реализма, объясняющую его собственные эстетические принципы, его художественный метод. Для Гоголя правдивое воспроизведение жизни, ее художественное отражение в литературе есть возведение отдельных бытовых частностей, отдельных деталей в единое целое, в «перл создания», озаряющий всю «картину» жизни новым светом. «… Не признает современный суд, — писал Гоголь, полемизируя с современной ему реакционной критикой, — что равно чудны стекла, озаряющие

солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых; ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья; ибо не признает современный суд, что высокий, восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!» В этой формуле Гоголь особенно полно раскрывает своеобразие своего творческого метода, роль в нем типической детали. «Картина» действительности может быть полнее всего передана в своей сущности лишь тогда, когда автор сумеет найти не только крупные, бросающиеся в глаза черты ее, но и те «движенья», которые, подобно «движениям незамеченных насекомых», приоткрывают существенные ее явления и особенности. Художник должен показать эти подспудные, незаметные, для обычного человека черты словно под микроскопом, с тем чтобы «озарить картину», взятую из «презренной жизни», раскрыть ее внутреннюю сущность.

Типическая деталь, раскрывающая внутреннюю сущность явления или персонажа, — таков один из особенно важных и характерных принципов гоголевского стиля. Этот принцип типической детали широко восприняли от Гоголя и такие величайшие представители русского классического реализма, как Гончаров, Тургенев, Лев Толстой. Следует отметить, что принцип типической детали у Гоголя и его продолжателей ничего общего не имеет с поэтикой бескрылого натурализма, фотографически-объективистского нагромождения деталей, которые характеризуют западноевропейский натурализм и привели к тупику современную буржуазную литературу, увидевшую в произведениях Пруста, Джойса, Дос-Пасоса «новое слово», тогда как в них осуществлен не отбор, а нагромождение деталей, которые приобрели самодовлеющее значение, возникли из неспособности охватить главное, типическое в действительности.

В своем определении задач писателя Гоголь решительно выступает против натуралистического подхода к искусству, против упрощенного копирования жизни или прикрашивания ее недостатков. Он настаивает на показе действительности во всей ее сложности, во всех ее противоречиях, в неразрывном единстве «высокого» и «низкого», комического и трагического. Отсюда исходит и знаменитое определение Гоголем своего творческого метода, как показа жизни сквозь «видный» миру «смех» и «незримые слезы»: «озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать все сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». Таково определение Гоголем задач творчества, являющееся по существу и формулой гоголевского реализма, решительно и принципиально направленное против натуралистического понимания задач искусства. Эта формула означала национальное своеобразие

русского реализма, его высокую идейность, его чуждость и враждебность натуралистическому копированию жизни.

Задача художника — возвести «презренную жизнь», низкую повседневность в «перл создания», найти в самой действительности, усилить и показать главное, основное. Поэтому отдельная деталь может получить огромное значение, вырасти в типически значимую картину. Как указывал сам Гоголь, «главное существо» его творчества наиболее полно и верно определил Пушкин: «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем. Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее и которого, точно, нет у других писателей». Реалистическая деталь, подробность получают особенно важное значение в художественном методе Гоголя, хотя никогда деталь не приобретает у него самостоятельной роли, не становится самоцелью.

Говоря о значении «мелочей» у Гоголя, Белинский подчеркивал их типическое, обобщающее значение: «Тем-то и велико создание «Мертвые души», что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение».[352] «Общее», типическое значение «мелочей», подробностей, которые раскрывают существеннейшие стороны образа, — таков художественный принцип Гоголя. Он показывает типическое в реалистическо-конкретной форме, в верности и наглядности жизненных подробностей.

Гоголь отбирает эти подробности, усиливает, заостряет ими сатирический характер образа, его социальную внутреннюю сущность. Подробности окружающей обстановки, наружности, одежды, манеры его героев служат усилению их типичности и в то же время придают образам, рисуемым писателем, жизненную конкретность, полнокровность. Как справедливо отметил в своей монографии о «Мертвых душах» М. Б. Храпченко, типизация героев у Гоголя тесно связана с выражением их социального содержания: «Писатель раскрывает своих героев, рисуя среду, формирующую их; общие условия жизни выявляются в описании быта, материального мира, картин природы».[353]

Неоднократно возвращается Гоголь в своих высказываниях к этому основному принципу своего творческого метода: к утверждению необходимости реалистической «детализации» образа. «Чем выше достоинство взятого лица, тем ощутительней, тем осязательней нужно выставить его перед читателем. Для этого нужны все те бесчисленные мелочи и подробности, которые говорят, что взятое лицо действительно жило на свете. Иначе оно станет идеальным: будет бледно и, сколько ни навяжи ему добродетелей, будет все ничтожно». Детали нужны не сами

по себе, не как копия действительности, а для достижения жизненности образа, для «полного воплощенья в плоть». «Это полное воплощенье в плоть, это полное округленье характера совершалось у меня только тогда, когда я заберу в уме своем весь этот прозаический существенный дрязг жизни, когда, содержа в голове все крупные черты характера, соберу в то же время вокруг его все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека, — словом, когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши», — писал о себе Гоголь. Таким образом, мельчайшая деталь «дрязг жизни», казалось бы несущественная вовсе подробность для Гоголя нужны и важны как выражение характера, как воплощение его в «плоть», как выражение внутренней сущности и типичности этого характера.

Гоголь всем сердцем чувствовал, что мир собакевичей и плюшкиных — это мертвый мир, хотя и сильный и страшный своей косностью, своей чудовищной властью. Вот это омертвение общества, уродливое оскудение человека в условиях собственнического, неумолимо-жестокого гнета и передано в сатирически точных, вещных деталях, с безжалостной правдивостью запечатлевших застойную неподвижность социальной среды. Отсюда и то сближение носителей собственнического начала с окружающими их предметами, которое выражено в самом стиле поэмы, в ее внутренней художественной структуре и так полно передает власть вещей над человеком.

Поэтому, как уже неоднократно указывалось, такое огромное внимание уделяет Гоголь описанию обстановки, окружающей его героев. Уже из деталей этого описания читатель легко может представить себе характер того персонажа, который раскрыт в обрисовке его окружения. Так, например, обстановка в доме Собакевича особенно наглядно раскрывает гоголевский метод типической характеристики при помощи изображения неодушевленных предметов, свойства которых раскрывают самую сущность их обладателя. «Чичиков еще раз окинул комнату и все что в ней ни было, — все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома: в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах: совершенный медведь. Стол, креслы, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства; словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич! или: и я тоже очень похож на Собакевича!» Гоголь всемерно подчеркивает здесь ощущение неподвижности, тяжеловесности вещей, их уродливость и неудобство. Тем самым писатель усиливает типичность образа, раскрывает его глубокий внутренний смысл, его внутреннюю сущность, показывая в характере Собакевича тупую косность, мертвую хватку этого помещика-«кулака», его непоколебимое упрямство. Гоголь обладает великим даром проникнуть в «душу» вещи, увидеть ее связь с ее владельцем, выражение в вещах его подлинного облика. Подробное

описание обстановки отнюдь не является для него данью натурализму: каждая подробность перерастает в своего рода вещную символику, одухотворена внутренним смыслом и светом.

Напомним и описание кабинета Ноздрева, столь полно рисующее самого хозяина: «Ноздрев повел их в свой кабинет, в котором, впрочем, не было заметно следов того, что бывает в кабинетах, то есть книг или бумаги; висели только сабли и два ружья — одно в триста, а другое в восемьсот рублей. Зять, осмотревши, покачал только головою. Потом были показаны турецкие кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано: «Мастер Савелий Сибиряков». Вслед затем показалась гостям шарманка. Ноздрев тут же провертел пред ними кое-что. Шарманка играла не без приятности, но в средине ее, кажется, что-то случилось, — ибо мазурка оканчивалась песнею: «Мальбруг в поход поехал», — а «Мальбруг в поход поехал» неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом». В кабинете Ноздрева характерно все — и «турецкий» кинжал с вырезанным «по ошибке» именем русского мастера, уличающим лживость и хвастовство Ноздрева, и самый ассортимент предметов, передающих безалаберность их владельца. Да и самые вещи в кабинете Ноздрева какие-то поддельные, крикливо-нелепые, практически ненужные. И, наконец, шарманка, совершенно излишняя в кабинете, но свидетельствующая о беспорядочности Ноздрева, о случайности его прихотей, сумбурной нелепице его характера.

А как выразительна деталь — список «мертвых душ», красиво перебеленный женою Манилова и перевязанный сентиментальной розовой ленточкой, так полно характеризующий чувствительно самовлюбленную чету Маниловых.

Уродливое и безобразное в жизни помещичье-бюрократического общества — «потрясающая тина мелочей» — показаны Гоголем как под микроскопом. Этим и объясняется значение деталей, подробностей, которые, возникая «крупным планом», в то же время приобретают обобщающий характер, наглядно обнаруживая признаки разложения крепостнического общества.

Обличительная сила гоголевской сатиры, реалистическая смелость его художественного метода были особенно неприемлемыми для политических и литературных консерваторов, для всего реакционного лагеря. Именно подробности, которые изобличали смешные и малопривлекательные черты и стороны жизни дворянского общества, раскрывали ее внутреннее убожество, и вызвали возражения Н. Полевого. Выступая с осуждением поэмы Гоголя, Полевой видит в ее образах, в самой манере подчеркивания деталей — «карикатурность», неприемлемое для него внимание к «мелочам»: «все это исполнено таких отвратительных подробностей, таких грязных мелочей, что, читая

«Мертвые души», иногда невольно отворачиваетесь от них. В доказательство не смеем мы выписывать всего, не смеем даже выписывать чего-нибудь вполне. Укажем только, для примера, на отвратительного слугу Чичикова, который провонял и везде носит с собой вонючую атмосферу; на каплю, которая капает из носа мальчишки в суп; на блох, которых не вычесали у щенка; на Собакевича, который дремлет и рыгает после обеда...»[354] Полевому все эти подробности кажутся «грязными», «уродливостями», «карикатурою».

Однако для Гоголя эти подробности являются не просто натуралистическим изображением, а подчеркивают характер, типический облик его героев. Застарелый запах Петрушки особенно полно характеризует тунеядца дворового, развращенного пребыванием около «барина». Капля, упавшая в суп из носа сынка Манилова, отнюдь не является просто «грязной мелочью», а тем точным штрихом, который придает комический оттенок прекраснодушной «идиллии», царящей в доме Маниловых.

Типическая деталь придает описаниям Гоголя необычайную конкретность и в то же время обобщенность, выражая «идею», основной смысл рисуемого образа. Шарманка Ноздрева, дрозд, похожий на Собакевича, шипящие часы Коробочки, фрак Чичикова цвета наваринского пламени — все это детали, которые передают самую сущность натуры владельцев этих предметов.

Характерной особенностью стиля Гоголя является пользование сравнениями, далеко выходящими за пределы своего первоначального значения. Такое сравнение превращается в своего рода символ, позволяет Гоголю создать целую картину, самостоятельную цепь ассоциаций. Гоголевские сравнения и метафоры придают необычайную конкретность и живописность изображению, способствуют созданию обобщенных образов, наглядных и одновременно типических. Напомним знаменитое сравнение гостей на балу у губернатора с мухами, кружащимися над рафинадом. Уподобление губернаторского бала мушиной куче сразу же переключает описание внешнего великолепия, парадности и красочности этого бала в план сатирического гротеска, подчеркивает всю суетность и внутреннее ничтожество собравшихся помещиков и чиновников, создает реалистический символ паразитического дворянского общества: «Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные

эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами».

Образы-символы у Гоголя далеки от всякой импрессионистической зыбкости и абстрактности. Они глубоко реальны, представляя собой особую манеру типизации, основанную на точных, предметных, резко выделенных деталях. Переключая обычно своим сравнением человеческие отношения в сферу вещного или звериного мира, Гоголь тем самым как бы снимает с них ложный, фальшивый ореол, который в обществе им стремились придать, обнажает их подлинную сущность. Комизм, сатирическая направленность такого изображения имеет тем более острый характер, что каждая новая деталь необычайно конкретна и, относясь к сфере иного, предметного или животного мира, в то же время приобретает разоблачительный смысл, будучи применена к людским отношениям.

Такого рода сравнение в поэтике Гоголя осуществляет как бы двойную функцию: прямого изображения, усиления конкретности, наглядности изображаемых явлений и в то же время вырастает в самостоятельный образ, значение которого во многом выходит за пределы непосредственного уточнения. Напомним появление собачьего хора в тот момент, когда Чичиков ночью, в дождь, въехал во двор Коробочки. Это описание дает как бы мгновенную фотографию захолустного поместья трусливой домоседки Коробочки, трясущейся, как бы ее не ограбили. Но в то же время в самой характеристике хора столько метких, точных сравнений, так тонко «выписаны» отдельные собачьи голоса и повадки, что она приобретает значение самостоятельной картины: «Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно молодого щенка, и все это, наконец, повершал бас, может быть старик или просто наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе, тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и все, что ни есть, порывается кверху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстух, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла». Здесь не только характерная, типическая черта быта помещичьей усадьбы, но и дана полная задорного юмора картина. Гоголь, казалось бы, отрывается от того повода, того явления, к которому относится сравнение. Оно приобретает свою самостоятельную жизнь, свою логику, само по себе становится средством сатирического изображения. Так в данном случае

описание собачьего хора превращается в едкую пародию на певческий хор и в то же время сохраняет свое первоначальное значение в качестве живописной картины провинциального поместья.

Говоря о том, что у него «только то и выходило хорошо», что «взято было» «из действительности», Гоголь в то же время решительно подчеркивает, что он: «никогда не *писал* портрета, в смысле простой копии. Я *создавал* портрет, но создавал его вследствие соображения, а не воображения. Чем более вещей принимал я в соображенье, тем у меня верней выходило созданье». В этом свидетельстве самого Гоголя необычайно ценно все — и указание на роль для него «мельчайших подробностей» внешности изображаемого им Персонажа и на то, что все черты его брались им «из действительности», и в то же время решительное отрицание копировки действительности, ее натуралистического изображения. Гоголь здесь раскрывает основные принципы своего творческого метода. «Угадывая» человека по «самым мельчайшим подробностям его внешности», Гоголь достигает необычайной конкретности изображения, «живописности», максимальной выразительности наружности своих персонажей. В то же время его «портреты» не натуралистичны, не являются фотографическим воспроизведением «оригинала», а выражением и заострением основных черт, определяющих внутренний характер образа, его типичность.

Силою своего реалистического проникновения в действительность Гоголь делает свои образы необыкновенно жизненными. Хотя он показывает Манилова, Ноздрева, Собакевича, Коробочку лишь в одном-двух эпизодах — мы видим всю их жизнь, они становятся, по выражению Белинского, «знакомыми незнакомцами». Образы героев Гоголя как живые стоят перед нашими глазами. Эта предельная завершенность образа, сочетание в нем социально-типического и конкретно-индивидуального и сделали Гоголя учителем всех последующих писателей-реалистов.

Для Гоголя внешний рисунок образа служит раскрытию характера, выражению больших философских и социальных обобщений. Резкое до карикатурности изображение типических характеров сочетается с подчеркнутостью деталей, раскрывающих самую сущность. «Статичность» в изображении помещиков в поэме еще больше усиливает мертвящую неподвижность всего крепостнического уклада, острее оттеняет их внутреннюю пустоту, отсутствие в них живого, человечного начала. Именно поэтому уже самое описание окружающей обстановки, самой внешности этих «мертвых душ» дворянского общества показывает их социальную типичность и раскрывает их характер. Гоголь постоянно сопоставляет в своих описаниях и сравнениях людей с вещами, с окружающими предметами, тем острее

подчеркивая пустоту, примитивность всего душевного мира своих героев.

В том мире, где человек не представляет собою никакой ценности, где крестьянские «души» покупаются и продаются точно так же, как пенька или овес, исчезает различие между человеком и вещью. Гоголь подчеркивает это самым методом изображения действительности, показывая людей и предметы в одном ценностном ряду.

В «Мертвых душах» эта сатирическая типизация осуществлена не в гротескно-фантастической форме (как это было в повести «Нос»), а в создании правдивых характеров, однако их типическое начало также дано в заостренной подчеркнутости деталей. Особенно явственно этот принцип заострения сформулирован в одной из первоначальных редакций сцены бала у губернатора: «И в самом деле, каких нет лиц на свете! Что ни рожа, то уж, верно, на другую не похожа. У того исправляет должность командира нос, у другого губы, у третьего щеки, распространившие свои владения даже на счет глаз, ушей и самого даже носа, который через то кажется не больше жилетной пуговицы; у этого подбородок такой длинный, что он ежеминутно должен закрывать его платком, чтобы не оплевать. А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей. Этот — совершенная собака во фраке, так что дивишься, зачем он носит в руке палку...» Создавая свои сатирические образы, свои гениальные реалистические типы, Гоголь смело сгущает и заостряет те внешние черты, которые выражают сущность явления. В Собакевиче, Коробочке, Ноздреве, Плюшкине он показывает то основное, что раскрывает типическое начало в каждом из них.

При упрощенном понимании типического как наиболее распространенного, «массовидного», гоголевские образы представляются преувеличенными, неправдоподобными. Так, Н. Полевой, перешедший к этому времени на сторону правительственной реакции, увидел в персонажах «Мертвых душ» отнюдь не типическое изображение действительности, а «грубую карикатуру» на нее. «Мертвые души», — писал он в своей рецензии на поэму Гоголя, — составляя грубую карикатуру, держатся на необыкновенных и несбыточных подробностях... лица в них все до одного небывалые преувеличения, отвратительные мерзавцы или пошлые дураки...»[355] Для Полевого неприемлем как отбор тех типических явлений, которые рисуют помещичье-чиновничье общество как «толпу мошенников и негодяев», так и самый метод типизации, сатирическое усиление тех или иных черт в характерах героев. Рецензент реакционного «Сына отечества» Масальский в свою очередь писал: «Признаемся откровенно, что особой красоты в идее целого романа, или, пожалуй, поэмы «Мертвые души» мы не видим... Все лица автора, начиная с героя, или плуты, или дураки, или подлецы, или невежды и ничтожные люди... Это

не роман и не поэма, а сатира в лицах, переходящая иногда в карикатуру…»[356] Против Гоголя выступил в «Библиотеке для чтения» и Сенковский, усмотревший в поэме лишь «зловонные картины» и «грязь на грязи».[357]

Белинский откликнулся на наглую статью Сенковского своим «Литературным разговором, подслушанным в книжной лавке». Полемизируя с Сенковским, Белинский возражал: «… именно нахожу изящною эту грязь, «возведенную в перл создания», нахожу ее в миллион раз изящнее сусальной позолоты».[358]

Гоголь отнюдь не стремился к копированию натуры и изображению одних лишь отрицательных, «грязных» сторон жизни. Его творческий метод основан на том, что разрозненные, единичные явления действительности он возводил в «перл создания», придавая им обобщающее значение, выражая в них наиболее существенные особенности этой действительности. Поэтому как художественный принцип показа общего через частное, через конкретную бытовую, вещественную деталь, так и более широкий метод гоголевской типизации — создание социально-обобщенных образов — оказались важнейшим этапом в развитии реализма, позволяли передавать явления жизни в их индивидуальной конкретности и в то же время типической обобщенности. Эти художественные принципы Гоголя прочно вошли в завоевания критического реализма XIX века и были унаследованы и продолжены такими крупнейшими писателями, как Тургенев, Некрасов, Островский, Гончаров, Салтыков-Щедрин, и многими другими, по-своему применившими их в своем творчестве.

9

В статье «О том, что такое слово» Гоголь писал: «Пушкин, когда прочитал следующие стихи из оды Державина к Храповицкому:

За слова меня пусть гложет,

За дела сатирик чтит,

— сказал так: «Державин не совсем прав: слова поэта суть уже его дела». Пушкин прав. Поэт на поприще слова должен быть так же безукоризнен, как и всякий другой на своем поприще. Если писатель станет оправдываться какими-нибудь обстоятельствами, бывшими причиною неискренности, или необдуманности, или поспешной торопливости его слова, тогда и всякий несправедливый судья может оправдаться в том, что взял взятки и торговал правосудием, складывая вину на свои тесные обстоятельства…» Здесь Гоголь не только еще раз подтвердил свое высокое понимание долга писателя, но и указал на необходимость правдивости слова, на то, что слово писателя не может расходиться с «делом», должно наиболее точно выражать самую сущность явлений.

В языке Гоголя отразилось все многогранное богатство русской речи; с чудесным художественным совершенством он сплавил в своем слоге самые разнообразные формы книжной и разговорной речи на основе общенационального языка. Гоголь обращался к общенародной речи, всемерно расширяя рамки литературного языка, ограниченного вкусами и навыками дворянских салонов. Еще Пушкин призывал учиться русскому языку у «просвирен», Гоголь с неменьшим вниманием прислушивается к меткой и красочной речи народа. Гоголь справедливо считал, что слово, язык особенно полно выражают национальный характер, что каждый народ «отличился» «своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выраженье его часть собственного своего характера». Поэтому язык для Гоголя являлся средством раскрытия национального характера, своеобразия народной жизни. Широкой и талантливой натуре русского народа свойствен необычайно богатый и меткий язык. «Нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово», — писал Гоголь.

Именно неисчерпаемое богатство русского языка, его словаря, его тонов и оттенков являлось для Гоголя одним из наглядных проявлений национального характера и талантливости русского народа. «В нем все тоны и оттенки, — писал он о русском языке, — все переходы звуков — от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая, с одной стороны, высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны — выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, не доступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанию непонятливейшего человека; язык, который сам по себе уже поэт и который недаром был на время позабыт нашим лучшим обществом: нужно было, чтобы выболтали мы на чужеземных наречиях всю дрянь, какая ни пристала к нам вместе с чужеземным образованием, чтобы все те неясные звуки, неточные названия вещей, дети мыслей, невыяснившихся и сбивчивых, которые потемняют языки, — не посмели помрачить младенческой ясности нашего языка и возвратились бы к нему, уже готовые мыслить и жить своим умом, а не чужеземным». Это не только восторженный гимн русскому языку, но и та поэтическая, языковая программа, которую Гоголь осуществлял в своем творчестве. И здесь он противопоставляет аристократическому жаргону, космополитическим вкусам «лучшего общества» — «младенческую ясность нашего языка».

В своей работе над языком Гоголь стремился к наиболее полной и точной характеристике речи своих персонажей, передавая даже

мельчайшие особенности их языка. Самый характер человека, его социальное положение, профессия — все это с небычайной отчетливостью и выразительностью передается писателем при помощи его богатой словесной палитры. Гоголь великолепно чувствовал все неисчерпаемое богатство русского языка, в котором с такой полнотой выразился русский национальный характер. С восторгом писал он о метком русском слове, которое «вышло из глубины Руси… где всё сам-самородок, живой и бойкий русский ум, что не лезет за словом в карман, не высиживает его, как наседка цыплят, а влепливает сразу, как пашпорт, на вечную носку, и нечего прибавлять уже потом, какой у тебя нос или губы — одной чертой обрисован ты с ног до головы!» Этим чудесным умением обрисовать «одной чертой» «с ног до головы» человека, создать типический и вместе с тем жизненно яркий образ — сам Гоголь владел в полной мере. Словесная изобразительность и богатство красок гоголевского стиля остаются и до сих пор великолепным образцом владения словом.

На протяжении своего творческого пути Гоголь неустанно изучал русскую речь, внося в свои записные книжки записи разговоров крестьян, народных пословиц, слов из народных говоров, терминов различных профессий и специальностей. Многие годы Гоголь работал над составлением обширного словаря «Сборника слов простонародных, старинных и малоупотребительных», а также над созданием «Объяснительного словаря великорусского языка» (осуществленного впоследствии В. Далем). В бумагах Гоголя сохранились материалы и списки слов с объяснением их значения, а также набросок объявления об издании такого словаря, в котором прекрасно раскрыто отношение Гоголя к языку, к слову. «В продолжение многих лет, — писал Гоголь, — занимаясь русским языком, поражаясь более и более меткостью и разумом слов его, я убеждался более и более в существенной необходимости такого объяснительного словаря, который бы выставил, так сказать, лицом русское слово в его прямом значении…»[359]

Ошибочно, однако, рассматривать язык Гоголя как механическое сочетание жаргонных «языков» и диалектов, как это неоднократно делалось. Гоголь писал тем общенародным языком, который вобрал в себя все богатство и многообразие словесных красок и оттенков народной речи. От канцелярско-приказного жаргона, характеризующего его пошлых и нравственно-уродливых персонажей, от пустословия дам, «приятных во всех отношениях», Гоголь умел переходить к богатейшей красочности языка народных песен в «Тарасе Бульбе», к волшебной поэтической красоте своих пейзажей.

Общенародный язык безразличен к классам, но классы, социальные группы стремятся использовать его в своих интересах, навязать ему свой особый лексикон, свои особые термины, свои особые выражения,

характеризующие речь представителей прежде всего верхушечных слоев имущих классов. Писатель, пользуясь этими особенностями языка различных социальных групп, передает типический характер создаваемых им образов, их социальную профессионально-сословную принадлежность, широко пользуясь словами, терминами и в особенности фразеологией разнообразных речевых стилей, жаргонов, не только в языке персонажей, но и в авторском повествовании. «Жизнь различных кругов общества раскрывается, — писал В. В. Виноградов, — в свете их социально-речевого самоопределения, их словоупотребления. При широком охвате действительности язык автора приобретает необыкновенную, синтетическую полноту выражения, так как в нем сосредоточивается все многообразие социально-стилистических и профессиональных расслоений русского языка. Речевые средства изображаемой среды, вовлеченные в строй изложения и художественно обобщенные, ярко подчеркивают реализм изображения и придают ему необыкновенную рельефность и выразительность».[360]

Художественный метод и стиль Гоголя основаны на последовательном и беспощадном разоблачении той фальши и лжи, которой прикрыта в чиновно-крепостническом и буржуазно-дворянском обществе подлинная сущность царящих в нем отношений и нравов. Эта подлинная сущность эксплуататорского общественного строя обволакивается господствующими классами целой системой понятий, слов, фразеологией, которые приукрашивают своим мишурным благолепием и лицемерным пустословием его безобразие, его антинародный характер. Эгоизм, корыстолюбие, моральное разложение, паразитическая сущность этого общества обычно прикрываются потоком напыщенной и лживой фразеологии, находящейся в полном противоречии с истинным значением вещей. Напомним едкое замечание Маркса и Энгельса в «Коммунистическом манифесте» о лицемерии консервативных кругов дворянства, которые «в обыденной жизни, вопреки всей своей напыщенной фразеологии, не упускают случая подобрать золотые яблоки и променять верность, любовь, честь на барыш от торговли овечьей шерстью, свекловицей и водкой».[361]

Гоголь вел решительную борьбу с аристократическим жаргоном, с таким использованием языка верхушечными слоями общества, которое отражало специфические вкусы аристократии, или привилегированных социальных слоев, ориентировавшихся на эти вкусы. Самым язвительным образом высмеивает Гоголь «светский», «дамский язык» провинциального и столичного дворянского и чиновнического общества, превратившийся в искусственный жаргон, оторванный от общенародного языка. Эта «изысканность» и «галантность», с которой изъясняются у Гоголя «дамы приятные во всех отношениях», больше всего боящиеся «грубых» выражений и оборотов национального языка, вдобавок характеризует бедность и искусственность их речи, лицемерие

и фальшь представителей «светского» провинциального дворянского общества, прикрывающих свои корыстные и нечистоплотные поступки и стремления «приятными» выражениями, словарем и фразеологией, заимствованными частично из арсенала сентиментально-карамзинской литературы. Борясь за национальную самобытность и богатство русского языка, Гоголь выступал против космополитизма «читателей высшего общества», от которых «не услышишь ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими и английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь...»

Как указывал В. В. Виноградов в своей работе о языке Гоголя: «Разоблачение фальши условных, принятых современным автору буржуазно-дворянским обществом форм выражения обязывало комического писателя глубже спуститься в мир изображаемой действительности, воспринять его язык, его стили... и — в процессе их литературного употребления — демонстрировать разрыв между словом и «делом», словом и его истинными значениями».[362] В. В. Виноградов здесь определил основной принцип гоголевского стиля, направленного на предельное разоблачение фальши и лицемерия буржуазно-дворянского общества. Весь строй образов, вся сложная гамма словесных красок служат Гоголю в этих случаях для показа той пустой и мерзкой сущности буржуазно-дворянского общества, которая с особой наглядностью раскрывается в этом разрыве между «словом» и «делом». Контраст между условным значением слов при употреблении их в речи представителей буржуазно-дворянского общества и их подлинным смыслом обнажает лживость и фальшь не только словоупотребления, но и сущность самых понятий господствующих классов.

Гоголь дает точную и злую характеристику салонного «дамского» жаргона, отличающегося необыкновенным «приличием в словах», жеманством и фальшивой наигранностью. «Дамы города N., — говорит он, — отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: «я высморкалась, я вспотела, я плюнула», а говорили: «я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка». Ни в коем случае нельзя было сказать: «этот стакан или эта тарелка воняет». И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: «этот стакан нехорошо ведет себя» или что-нибудь вроде этого. Чтоб еще более облагородить русский язык, половина почти слов была выброшена вовсе из разговора, и потому весьма часто было нужно прибегать к французскому языку, зато уж там, по-французски, другое дело: там позволялись такие слова, которые были гораздо пожестче упомянутых». Гоголь иронически разоблачает здесь условный, жеманно-лицемерный характер этой фразеологии и

противопоставленность ее общенародной речи, засоренность иностранными словами.

Примером такого насквозь фальшивого, лицемерного словоупотребления является объяснение «дамы приятной во всех отношениях» и «дамы просто приятной». В их разговоре за внешней чрезвычайной любезностью и приятностью все время отчетливо чувствуется лицемерие, мелкая зависть, пошлость интересов, тщеславие. Благодаря этому самые любезные фразы приобретают иное значение. Уже самая преувеличенность, экспансивность, с которой беседуют дамы о ничтожных, пустяковых вещах, придавая им непомерное значение, производит комическое впечатление, разоблачает мелочность их интересов. Таков разговор о «материйке»: «Сестре ее прислали материйку: это такое очарованье, которого просто нельзя выразить словами; вообразите себе: полосочки узенькие, узенькие, какие только может представить воображение человеческое, фон голубой, и через полоску все глазки и лапки, глазки и лапки, глазки и лапки… Словом, бесподобно!» Не случайно речь дам испещрена множеством французских словечек и арготизмов, подчеркивающих условность, искусственность того пошлого и салонного жаргона, который рассчитан только на узкий «светский» круг. «Не мешает заметить, — пишет по этому поводу Гоголь, — что в разговор обеих дам вмешивалось очень много иностранных слов и целиком иногда длинные французские фразы. Но как ни исполнен автор благоговения к тем спасительным пользам, которые приносит французский язык России, как ни исполнен благоговения к похвальному обычаю нашего высшего общества, изъясняющегося на нем во все часы дня, конечно из глубокого чувства любви к отчизне, но при всем том никак не решается внести фразу какого бы ни было чуждого языка в сию русскую свою поэму. Итак, станем продолжать по-русски».

Пользуясь средствами этого «дамского языка», на котором изъяснялось «светское» общество города N., Гоголь создает острую сатирическую картину нравов этого общества, его социальной сущности. Так, например, характеризуя чиновников города N., Гоголь говорит: «Насчет благовидности, уже известно, все они были люди надежные — чахоточного между ними никого не было. Все были такого рода, которым жены, в нежных разговорах, происходящих в уединении, давали названия: кубышки, толстунчика, пузанчика, чернушки, кики, жужу́…» Приводя эти фамильярно-пошлые прозвища, Гоголь наглядно рисует и уровень представлений этого общества, его моральных «ценностей». Таким образом, шаг за шагом раскрывает и высмеивает Гоголь пустоту, пошлость, животный эгоизм представителей господствующих классов общества, тем самым выражая свою оценку действительности в самом стиле повествования, в мобилизации и целеустремленности всех художественных средств.

Гоголь едко пародирует стилистику и чувствительную фразеологию дворянского общества, пытающегося лицемерно-сентиментальным словоупотреблением прикрасить и пригладить подлинную неприглядную сущность общественных отношений. Особенно наглядно это проявляется в чувствительном письме одной из городских дам, полученном Чичиковым накануне бала у губернатора. Здесь едко осмеяны штампы сентиментально-дворянской, карамзинской фразеологии, которые наиболее полно характеризуют наигранноегь и искуссгвенность мелочных чувств, ими выраженных.

В этом письме и риторически-сентиментальные афоризмы в духе карамзинских рассуждений: «Что жизнь наша? Долина, где поселились горести. Что свет? Толпа людей, которая не чувствует». Здесь и чувствительное упоминание о том, что писавшая «омочает слезами строки нежной матери, которой, протекло двадцать пять лет, как уже не существует на свете». Анонимный автор цитирует заключительное четверостишие «Две горлицы покажут...» из песни «Доволен я судьбою» Карамзина, наглядно свидетельствующее о вкусах провинциального дворянского общества. В заключение письма пересказана даже цитата из пушкинских «Цыган»: «приглашали Чичикова в пустыню, оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом». Подобный конгломерат иронически приводимых сентиментально-романтических штампов «в духе тогдашнего времени», как отмечает сам Гоголь, разоблачает лживость чувств и искусственность этого «карамзинского» стиля и языка.

Гоголь неоднократно полемизирует и с тем условно-литературным стилем, с теми штампами сентиментально-романтического направления, которые характеризовали «светские» повести и романы 20-30-х годов XIX века. Чичиков нередко выражается «изысканным», напыщенным, приторным слогом подобных романов, авторы которых, вроде Полевого, Марлинского, Тимофеева и других представителей романтической школы, заставляли своих героев изъясняться на искусственном «светском» жаргоне. Так, описывая бал у губернатора, Гоголь разоблачает мишурный «блеск» его, зло и иронически используя штампы, сложившиеся в этой «литературе». Губернаторша также изъясняется с Чичиковым штампами «светских» романов. «В точности не могу передать слов губернаторши, — говорит Гоголь, — но было сказано что-то, исполненное большой любезности, в том духе, в котором изъясняются дамы и кавалеры в повестях наших светских писателей, охотников описывать гостиные и похвалиться знанием высшего тона, в духе того, что «неужели овладели так вашим сердцем, что в нем нет более ни места, ни самого тесного уголка для безжалостно позабытых вами». Да и сам Чичиков готов «отпустить» ответ на любезности губернаторши «ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях

Звонские, Минские, Лидины, Гремины». (Звонский и Гремин — герои «светской повести» А. Марлинского «Испытание».)

Белинский весьма выразительно сформулировал основную особенность «слога» Гоголя, то есть его языка и стиля: «Гоголь не пишет, а рисует; его изображения дышат живыми красками действительности. Видишь и слышишь их. Каждое слово, каждая фраза резко, определенно, рельефно выражает у него мысль, и тщетно бы хотели вы придумать другое слово или другую фразу для выражения этой мысли».[363] Точное соотношение слова и мысли сочетается у Гоголя с живописностью слова, с наглядностью, изобразительностью образа. Слово, речевая характеристика у Гоголя прочно соотнесены с образом персонажа, раскрывают его сущность, его характер.

Как справедливо было указано лингвистами, Гоголь в своем воспроизведении разговорной речи чужд языковому натурализму. Он не копирует язык своих персонажей, а строит его, избегая внешней, поверхностной буквальности в передаче речевой манеры, выбирая те слова и формы фразеологии, которые наиболее типичны для данного героя, нередко комбинируя в одном речевом контексте слова из разных сфер просторечия и профессиональных жаргонов, воссоздавая типический образ.[364]

Изображая представителей верхушечных слоев, чиновников-бюрократов, помещиков-крепостников, Гоголь заставляет их говорить присущим им языком, еще нагляднее и ярче разоблачая этим их отвратительную и пошлую сущность. Городничий и Хлестаков, Ноздрев и Манилов, каждый из героев Гоголя обладает своей манерой речи, своим специфическим словарем, полно и точно характеризующими его социальную и нравственную физиономию. Речевая характеристика персонажа служит для создания типического образа, заостряет его наиболее характерные черты. Та смесь игрецкого, охотничьего и армейского жаргонов, на которой изъясняется Ноздрев, особенно наглядно рисует его как наглого лжеца, афериста и шулера, «героя ярмарок», типичного представителя помещичьего распада. Ноздрев, только-только познакомившийся с Чичиковым, сразу же переходит с ним на фамильярно-наглый тон, с самоуверенной развязностью рассказывая ему о своих похождениях на ярмарке: «Эх, брат Чичиков, то есть, как я жалел, что тебя не было. Я знаю, что ты бы не расстался с поручиком Кувшинниковым. Уж как бы вы с ним хорошо сошлись. Это не то, что прокурор и все губернские скряги в нашем городе, которые так и трясутся за каждую копейку. Этот, братец, и в гальбик, и в банчишку, и во все что хочешь. Эх, Чичиков, ну, что бы тебе стоило приехать? Право, свинтус ты за это, скотовод эдакой! Поцелуй меня, душа, смерть люблю тебя!» Ведь все эти подчеркнуто фамильярные обороты, вульгаризмы, армейские жаргонизмы должны,

по мнению Ноздрева, передать его дружескую приязнь, широту натуры, искренность и радушие. На самом же деле это лишь своего рода словесная маска, которой стремится Ноздрев прикрыть свою наглость, бесцеремонное хамство и свои далеко не бескорыстные и бесчестные намерения по адресу ближнего. Замечательное языковое мастерство Гоголя заключается в том, что он не только создает эту яркую языковую характеристику своих героев, свидетельствующую об их социальной и психологической типичности, но и иронически разоблачает этот словесный грим.

Особенно наглядно это видно в характеристике Манилова. Гоголь все время подчеркивает, что чувствительные и «философские» разговоры Манилова лишь игра, словесная маска, прикрывающая его душевную пустоту и эгоизм. Слова в его речи утрачивают свое прямое значение, внешняя витиеватость служит прикрытием их полной пустопорожности. Безответственное краснобайство Манилова особенно остро подчеркивает разрыв между словом и делом, украшающую, лакирующую действительность «чувствительную» фразеологию, которая должна прикрыть малопривлекательную, эгоистическую сущность этого представителя дворянского общества. Разговаривая с Маниловым, Чичиков также пользуется весьма туманными перифразами и чувствительными сентенциями. При этом он не только подделывается под взгляды и вкусы Манилова (что также для него весьма существенно и характерно), но и обнаруживает лицемерное ханжество своей натуры, наигранную чувствительность: «Если б вы знали, какую услугу оказали сей, по-видимому, дряню человеку без племени и роду! Да и действительно, чего не потерпел я? как барка какая-нибудь среди свирепых волн... Каких гонений, каких преследований не испытал, какого горя не вкусил, а за что? за то, что соблюдал правду, что был чист на своей совести, что подавал руку и вдовице беспомощной и сироте горемыке!.. Тут даже он отер платком выкатившуюся слезу».

Речь Чичикова — образец лицемерия. Он стремится скрыть свои подлинные намерения и мысли и прибегает к витиеватым и в то же время лишенным всякого конкретного содержания фразам. Недаром слушающий Чичикова Манилов, сам большой любитель краснобайства и пустословия, «обвороженный фразою» Чичикова, «от удовольствия только потряхивал одобрительно головою, погрузясь в такое положение, в каком находится любитель музыки, когда певица перещеголяла самую скрыпку и пискнула такую тонкую ноту, какая невмочь и птичьему горлу».

Собакевич не нуждается в этой словесной маскировке. Он прямо и грубо высказывает свою зоологическую сущность, не гнушаясь самыми резкими выражениями, непринятыми в этом обществе лицемерного

краснобайства. Поэтому так комичен и в то же время поучителен его разговор с Чичиковым, всегда стремящимся пригладить, приукрасить фальшивыми словами реальное положение вещей. Собакевич в этом разговоре, не стесняясь, называет вещи своими именами, а Чичиков все время выражается обиняками и намеками. В ответ на приторно и притворно-лицемерные характеристики губернских чиновников, сладкоречиво расточаемые Чичиковым, Собакевич «режет» свои определения, несомненно неизмеримо более верно передающие суть этих «отцов города». Собакевич ничего не смягчает, не допускает никаких перифраз. «Насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: никак не назвал душ умершими, а только несуществующими». Однако Собакевич и здесь проявил свою циническую прямолинейность. «Итак?..» — сказал Чичиков, ожидая не без некоторого волнения ответа.

«Вам нужно мертвых душ?» — спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе.

«Да, — отвечал Чичиков, — и опять смягчил выражение, прибавивши: «несуществующих».

Языковые средства писателя способствуют разоблачению «призрачности», пользуясь термином Белинского, существования господствующих классов, их стремления утвердить благополучие и благолепие той действительности, которая уже осуждена судом истории. В своем желании приписать себе полноту власти, отстоять незыблемость существующего порядка вещей представители этого косного, антинародного мира пользуются словами и понятиями, которые давно потеряли свое реальное значение, свое конкретное содержание, стали пустышками, фальшивыми эмблемами этого уходящего мира.

Примером богатства русского языка и его изобразительной силы является для Гоголя народная пословица. В ней он видит именно тот «образ выражения», который дает возможность писателю наиболее полно и ярко передать свою мысль: «Сверх полноты мыслей уже в самом образе выраженья в них (то есть в пословицах. — *Н. С.*) отразилось много народных свойств наших; в них все есть: издевка, насмешка, попрек, словом, все шевелящее и задирающее за живое; как стоглазый Аргус, глядит из них каждая на человека».

В своей работе над языком Гоголь стремился к созданию образа, наиболее полно и вместе с тем наглядно, живописно выражающего предмет. Именно вещная, зрительная сторона выступает с особенной силой в его описаниях. Пословицей, красочным сравнением, метко найденным словом, как «пашпортом», данным на вечную носку, пользуется Гоголь для характеристики своих героев, для создания типических образов.

В этом отношении интересны фамилии, даваемые им персонажам своих произведений, которые становятся в известной мере их «пашпортом». Фамилии героев Гоголя отличны от того прямолинейного обозначения пороков, которым пользовалась сатира XVIII века и нравственно-сатирические романы начала XIX века с их Новомодовыми, Скотиниными, Ножовыми, Вороватиными и т. п., но в то же время они далеко не случайны. Смысловая выразительность фамилий у Гоголя (а подчас и звуковая, как фамилия Чичиков), широта и конкретность ассоциаций характеризуют моральные и типические качества персонажей и потому так прочно срослись с ними, так удачно и полно раскрывают их внутреннюю сущность. Задорным юмором наделены фамилии героев «Повести о том, как поссорился...» — Довгочхун и Перерепенко. Резкий комизм и смысловая неблаговидность этих фамилий подчеркивают пошлость и ничтожность их носителей. В «Ревизоре» непосредственный комический эффект таких фамилий, как Земляника, Ляпкин-Тяпкин, Держиморда, приобретает более сложное осмысление, превращающее фамилию в образ, в характеристику героя. Так, например, фамилия Держиморда наглядно и выразительно воплощает соответствующие полицейские «качества» этого «блюстителя порядка», ассоциируется с его грубостью, рукоприкладством и т. п. Хлестаков — более сложная цепь ассоциаций. Характерно, что в первоначальной редакции он назван был Скакуновым. Но фамилия — Хлестаков лучше выразила «хлесткость», бездумность и наглость героя, его беззастенчивую гибкость.

По этому же пути пошел Гоголь, выбирая фамилии героям «Мертвых душ». Такие фамилии, как Собакевич, Коробочка, Ноздрев, Плюшкин, Манилов, неслучайно столь прочно срослись с образом их носителя. «Собакевич» — прекрасно передает его животную, грубую натуру; точно так же, как с «Коробочкой» прочно ассоциируется домовитость, бережливость, ограниченность, скопидомство. В фамилии Манилова весьма прозрачно выступает «внутренняя форма» этого образа, возникающего от глагола манить, привлекать чем-то и в то же время не осуществлять намеченной цели. В фамилии Ноздрева слышится лихость, наглость и хамство, она ассоциируется с народным прозвищем — «ноздря», «ноздряк» («тот, у кого большие ноздри», как поясняет Даль[365]), то есть то, что на виду, бросается всем в глаза. В фамилии Плюшкина дано ощущение чего-то сплюснутого, потерявшего свою форму (у Даля: «плюшка» — «пуля, которая сплющилась»[366]).

Язык и стиль поэмы Гоголя необычайно богат и разнообразен и ни в какой мере не ограничен бытовым просторечием и профессионально-специфическими языковыми характеристиками персонажей. В идейно-стилевой структуре «Мертвых душ» слогу персонажей поэмы резко противостоит авторская речь, стиль лирических отступлений, описаний, пейзажей. В этих случаях Гоголь

широко пользуется самыми различными стилистическими средствами и оттенками, всем арсеналом литературной речи, начиная от сурово-библейского слога, использования архаизмов и славянизмов, придающих повествованию проповеднический, возвышенный стиль, и кончая поэтическим слогом поэтов-романтиков — метафорически-ярким, патетически-эмоциональным.

Как уже указывалось, роль автора, его голос, непосредственно включающийся в повествование, приобретают во всей идейной и композиционной структуре поэмы исключительно большое значение. И здесь Гоголь прибегает к эпическим принципам повествования, создавая величественно обширные периоды, сложно организованные предложения, обладающие внутренним ритмом, целой иерархией интонационных переходов. Таков, например, знаменитый лирический монолог о птице-тройке, или о вольном бурлаке Абакуме Фырове. Сам Гоголь, говоря о высоко оцененном им переводе Жуковского «Одиссеи», дал характеристику этого эпически величественного слога, который сам писатель усвоил и применил в его национальной форме, создав своеобразно поэтический повествовательный стиль своей поэмы. «Бесконечно огромные периоды, — так характеризовал свой идеал повествовательного стиля Гоголь, говоря о переводе Жуковского, — которые у всякого другого были бы черствы, обрублены, ожесточили бы речь, у него так братски улегаются друг возле друга, все переходы и встречи противоположностей совершаются в таком благозвучии, все так сливается в одно, улетучивая тяжелый громозд целого, что кажется, как бы пропал вовсе всякий слог и склад речи... Здесь-то увидят наши писатели, с какой разумной осмотрительностью нужно употреблять слова и выражения, как всякому простому слову можно возвратить его возвышенное достоинство уменьем поместить его в надлежащем месте...» В этих словах заключается и стилистическая, языковая программа самого Гоголя, который, отрываясь от бытового ничтожества и пустоты своих персонажей, создает образы могучего, поэтически возвышенного стиля в своих лирических отступлениях, посвященных родине и народу. В одном периоде, в одном предложении писатель объединяет широкий смысл, дает нередко как бы самостоятельную картину, в то же время тесно связанную со всем контекстом. Эта сложная, расчлененная на многочисленные предложения гоголевская фраза позволяет ему с необычайной наглядностью и конкретностью показать самый предмет, передать тончайшие оттенки авторского отношения.

Гоголь восставал против замыкания языка в сфере «высшего общества», он стремился к расширению рамок литературного языка, к обогащению его за счет всего богатства словарного фонда, к преодолению разрыва между книжными формами языка и языком живым, разговорным. Белинский указывал, что даже самые «неправильности» языка Гоголя с

точки зрения «пуристов» являются свойством его стиля, его манерой: «Пуристы, грамматоеды и корректоры нападают на язык Гоголя и, если хотите, не совсем безосновательно: его язык точно неправилен, нередко грешит против грамматики и отличается длинными периодами, которые изобилуют вставочными предложениями; но со всем тем он так живописен, так ярок и рельефен, так определителен и точен, что его недостатки, о которых мы сказали выше, скорее составляют его прелесть, нежели порок…»[367]

В языке Гоголя нашла свое выражение вся тогдашняя Россия — все ее социальные слои, профессии, самые разнообразные стили. Но в основе его работы над языком лежало стремление к максимальной демократизации речи, к включению в литературный язык всего богатства языка общенародного, к уничтожению граней между ними. Эта демократизация речи особенно отчетливо чувствовалась современниками. Такой выдающийся деятель передовой русской культуры, как В. Стасов, вспоминая впоследствии о впечатлении, которое производили произведения Гоголя на новое поколение демократически настроенной молодежи, писал: «Тогдашний восторг от Гоголя — ни с чем не сравним. Его повсюду читали точно запоем. Необыкновенность содержания, типов, небывалый, неслыханный по естественности язык, отроду еще не известный никому юмор — все это действовало просто опьяняющим образом. С Гоголя водворился в России совершенно новый язык, он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к натуре».[368] Язык Гоголя не был, конечно, «совершенно новым», являясь выражением богатства и красочности русского общенародного национального языка, продолжая и развивая те замечательные образцы русской речи, которые осуществлены были в произведениях Фонвизина, Крылова, Грибоедова и прежде всего основоположника русского литературного языка Пушкина. Вместе с тем Гоголь еще шире раскрыл границы литературной речи, сделал новый шаг по пути ее демократизации.

* * *

Выход «Мертвых душ» в начале 1842 года явился важным событием в литературе и вызвал множество откликов. Белинский высоко оценил новое произведение Гоголя, рассматривая его как дальнейший подъем гоголевского таланта, как свидетельство демократических и реалистических завоеваний в литературе: «Все литературные интересы, все журнальные вопросы сосредоточены теперь на Гоголе. Можно сказать без преувеличения, что «Мертвые души» оживили погруженную в апатию современную русскую литературу… успех их напоминает собою успех первых произведений Пушкина… Трудитесь же, почтенные сочинители, пишите новые брани на «Мертвые души» и их знаменитого творца, чтоб выше и выше еще становились они…».[369]

С. Т. Аксаков в своих воспоминаниях передает то огромное впечатление, которое произвели «Мертвые души» при своем появлении: «Вскоре после отъезда Гоголя «Мертвые души» быстро разлетелись по Москве и потом по всей России. Книга была раскуплена нарасхват. Впечатления были различны, но равносильны. Публику можно было разделить на три части. Первая, в которой заключалась вся образованная молодежь и все люди, способные понять высокое достоинство Гоголя, приняла его с восторгом. Вторая часть состояла, так сказать, из людей озадаченных, которые, привыкнув тешиться сочинениями Гоголя, не могли вдруг понять глубокого и серьезного значения его поэмы; они находили в ней много карикатуры и, основываясь на мелочных промахах, считали многое неверным и неправдоподобным... Третья часть читателей обозлилась на Гоголя: она узнала себя в разных лицах поэмы и с остервенением вступилась за оскорбление целой России».[370] Еще ранее С. Т. Аксаков, рассказывая о чтениях у него в доме поэмы Гоголя, отмечал: «Все слушатели приходили в совершенный восторг, но были люди, которые возненавидели Гоголя с самого появления «Ревизора». «Мертвые души» только усилили эту ненависть. Так, например, я сам слышал, как известный граф Толстой-Американец говорил при многолюдном собрании в доме Перфильевых, которые были горячими поклонниками Гоголя, что он «враг России, и что его следует в кандалах отправить в Сибирь». В Петербурге было гораздо более таких особ, которые разделяли мнение графа Толстого».[371] Это враждебное отношение реакционных кругов к поэме Гоголя наглядно свидетельствовало о ее огромном значении в деле разоблачения антинародной сущности крепостнического государства.

М. С. Щепкин писал Гоголю 24 октября 1842 года: «... о «Мертвых душах» все идут толки, прения. Они разбудили Русь; она теперь как будто живет. Толков от них несчетное число. Можно бы исписать томы, если бы изложить все их на бумаге, и это меня радует. Это значит: толкни нас хорошенько и мы зашевелимся, и тем доказываем, что мы живые существа».[372] Так восприняла книгу Гоголя передовая Россия, увидав в ней не только горькое и суровое обличение, но и горячий патриотизм писателя, его веру в народ, обращенность к будущему.

«Мертвые души» стали одним из поводов к яростной полемике между Белинским и Герценом, с одной стороны, и Шевыревым и славянофилами — с другой. Герцен записывает в своем дневнике вскоре по выходе «Мертвых душ»: «...Толки о «Мертвых душах». Славянофилы и антиславянисты разделились на партии. Славянофилы № 1 говорят, что это — апофеоз Руси, «Илиада» наша, и хвалят, след. другие бесятся, говорят, что тут анафема Руси, и за то ругают. Обратно тоже раздвоились антиславянисты. Велико достоинство художественного произведения, когда оно может ускользать от всякого одностороннего взгляда. Видеть апофеоз — смешно, видеть одну анафему — несправедливо. Есть слова

примирения, есть предчувствия и надежды будущего, полного и торжественного, но это не мешает настоящему отражаться во всей отвратительной действительности. Тут переход от Собакевичей к Плюшкиным, обдает ужас; вы с каждым шагом вязнете, тонете глубже, лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком *рве* ада находимся и как Данте хотел бы перестать видеть и слышать, — а смешные слова *веселого* автора раздаются».[373]

Славянофилы выступили не только в «защиту» «Мертвых душ», но и стремились доказать, что поэма Гоголя является «апофеозом» русской жизни, что она намечает положительные идеалы в духе славянофильского «примирения» и идеализации патриархальных начал. В статье о «Мертвых душах» Шевырев выражал надежду, что намеки Гоголя на появление в дальнейшем положительного идеала превратятся в изображение «светлого» начала русской жизни. «Поэт обещает нам представить и другую сторону той же нашей жизни, разоблачить перед нами сокровища русской души: конец его поэмы исполнен благородного, высокого предчувствия этой иной, светлой половины нашего бытия»[374] Аналогичное истолкование поэмы Гоголя отстаивал и К. Аксаков, издавший специальную брошюру «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». В своей брошюре Аксаков утверждал, что поэма Гоголя является воскрешением «древнего эпоса», «апофеозом» русской жизни. Сравнивая «Мертвые души» с «Илиадой», он видел в них «древнее истинное» эпическое созерцание.

Понятно поэтому, почему с такой резкостью и непримиримостью отозвался на статьи Шевырева и К. Аксакова Белинский. В своем полемическом ответе на брошюру К. Аксакова о «Мертвых душах» (изданную анонимно) Белинский протестовал против отождествления «Мертвых душ» с древним эпосом и самого Гоголя с Гомером, считая, что К. Аксаков «навязал поэме Гоголя значение, которого в ней вовсе нет».[375] Белинский видит основную особенность реализма Гоголя в его критическом характере, в его умении «объективировать» действительность, показать ее без прикрас, в истинном виде. «Мы именно в том-то и видим великость и гениальность Гоголя, — писал Белинский, возражая К. Аксакову, — что он своим артистическим инстинктом верен действительности и лучше хочет ограничиться, впрочем великою задачею — объектировать современную действительность, внеся свет в мрак ее, чем воспевать на досуге то, до чего никому, кроме художников и дилетантов, нет никакого дела...»[376] Белинский протестует против «оправдания» отсталости России, которое имелось в брошюре К. Аксакова, против отождествления образов поэмы с национальным характером русского народа. Ведь «Илиада», как подчеркивает Белинский, «выразила собою содержание положительное,

действительное», в то время как «Мертвые души», равно как и всякая другая русская поэма, пока еще не могут выразить подобного содержания, потому что еще негде его взять…»[377] Белинский едко высмеивает попытки Аксакова найти в сатирически изображенных отрицательных персонажах «Мертвых душ» выражение «народного духа», считать «Ахиллом новой «Илиады» *плутоватого* Чичикова» на том основании, что он якобы сливается «с субстанциальною стихиею русской жизни» в своей любви к скорой езде.

Однако, приветствуя первую часть поэмы Гоголя, Белинский все же счел необходимым выразить свое сомнение по поводу положительной программы писателя, тех мест «Мертвых душ», в которых говорилось о появлении в дальнейшем «мужа, одаренного божескими доблестями». «Если же сам поэт, — писал Белинский, — почитает свое произведение «поэмою», — содержание и герой которой есть субстанция русского народа, — то мы не обинуясь скажем, что поэт сделал великую ошибку: ибо, хотя эта «субстанция» глубока, и сильна, и громадна (что уже проблескивает и в комическом определении общественности, в котором она пока проявляется и которое Гоголь так гениально схватывает и воспроизводит в «Мертвых душах»), однако субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении, когда она есть нечто положительное и действительное, а не гадательное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только…»[378] Возражая здесь против неопределенности в понимании и истолковании сущности русского народа, его «субстанции», Белинский видит именно в этой неопределенности, утопичности и основной недостаток поэмы, неопределенность самого мировоззрения писателя, не смогшего поэтому ответить на вопросы, поставленные действительностью о путях и роли русского народа в условиях его порабощения феодально-крепостническим строем.

Эти сомнения в дальнейшем развитии поэмы не снижали той высокой оценки, которую дал Белинский первой части «Мертвых душ». «Мертвые души», — писал Белинский в 1845 году, — заслонившие собою все написанное до них даже самим Гоголем, окончательно решили литературный вопрос нашей эпохи, упрочив торжество новой школы».[379] В победе реализма, критического направления в русской литературе и видел Белинский великое историческое значение поэмы Гоголя.

Вслед за Белинским Чернышевский указывал на беспощадность обвинения, предъявленного писателем к помещичье-самодержавной России. Он видел в «Мертвых душах» не гротеск, не комическое изображение отдельных явлений и типов, а глубоко правдивое изображение действительности, смелое раскрытие зла. «Мы называем Гоголя, — писал Чернышевский, — без всякого сравнения величайшим

из русских писателей по значению». «… После того как явились «Ревизор» и «Мертвые души», надобно прибавить, что точно так же (как Пушкин «отец русской поэзии». — *Н. С.*) Гоголь был отцом нашего романа (в прозе) и прозаических произведений в драматической форме; то есть вообще русской прозы…»[380] Эта высокая оценка роли Гоголя и прежде всего его «Мертвых душ» в дальнейшем развитии русской прозы и литературы вообще объяснялась тем, что Чернышевский видел в произведениях Гоголя «необыкновенно тесное родство с действительностью», «силу благородного негодования».

Глава 7

Последнее десятилетие. Вторая часть «Мертвых душ»

1

Последнее десятилетие жизни Гоголя проходит под знаком идейного кризиса, мучительных поисков выхода из нараставших противоречий действительности.

Делом всей своей жизни считает писатель завершение работы над поэмой, в которой он хотел дать ответ на важнейшие вопросы, поставленные современностью, показать в художественных образах те положительные идеалы, которые, как представлялось Гоголю, должны были наметить пути будущего России.

Выход первой части «Мертвых душ», как уже говорилось, вызвал новую волну враждебности со стороны господствующих кругов, новую травлю писателя, во многом напоминавшую обстановку, сложившуюся после появления «Ревизора». Все это способствовало усилению того чувства обиды, изолированности, которое так остро переживал Гоголь. Эти настроения объясняют и его решение вновь отправиться за границу для продолжения работы над второй частью поэмы. 5 июня 1842 года Гоголь вместе с поэтом Н. Языковым выехал в Рим, ставший на долгие годы излюбленным местожительством писателя. Снова уезжая из России в свое добровольное изгнание, Гоголь считал, что он сможет вдали от треволнений закончить поэму.

Незадолго до отъезда из Москвы в письме к П. Плетневу (от 17 марта 1842 г.) Гоголь, сообщая о своих планах, отмечал, что «Мертвые души» он сможет завершить лишь в уединении, вне России. «… Уже в самой природе моей, — пишет он, — заключена способность только тогда представлять себе живо мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстает мне вся во всей своей громаде». Однако писатель глубоко заблуждался, так как его отрыв от русской действительности лишь способствовал углублению тяжелого душевного кризиса, (мучительных идейных и творческих колебаний.

По отъезде из России в письме к Жуковскому от 26 июня 1842 года Гоголь говорит о том подвиге, которым представляется ему работа над окончанием «Мертвых душ»: «Много труда, и пути, и душевного воспитанья впереди еще! Чище горного снега и светлей небес должна быть душа моя, и тогда только я приду в силы начать подвиги и великое поприще, тогда только разрешится загадка моего существованья». Уже самый тон этого письма, учительно-мистические ноты, которые в нем звучат, свидетельствуют о том ложном пути, на который вступил писатель, рассматривая себя в качестве пророка, призванного открыть религиозно-нравственную «истину» для поучения людей. Последующие части «Мертвых душ» должны были, по мысли Гоголя, показать не только безотрадную картину власти «мертвых душ», но и наметить возможности оздоровления общества.

Замысел продолжения поэмы первоначально имел, однако, очень общий и неопределенный характер. В VII и XI главах первой части писатель обещал, что в дальнейшем еще «предстанут колоссальные образы», «двигнутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далече ее горизонт». При этом автор добавляет, что «еще много пути предстоит совершить всему походному экипажу, состоящему из господина средних лет, брички, в которой ездят холостяки...» Тем самым Гоголь предполагал, что в центре его поэмы останутся странствования Чичикова. В начале той же XI главы он обещает показать «мужа, одаренного божескими доблестями», и «чудную русскую девицу», всю «из великодушного стремления и самоотвержения».

По приезде за границу Гоголь пересылает Прокоповичу те произведения, над которыми он работал для дополнения издания своих сочинений. Горячее участие принимает он и в осуществлении постановки «Женитьбы» Щепкиным на московской сцене. Передавая исключительное право на постановку М. С. Щепкину как «Женитьбы», так и драматических сцен, он в своих письмах дает Щепкину советы о постановке «Ревизора» и «Женитьбы». В январе 1843 года вышло четырехтомное собрание сочинений Гоголя, в котором впервые были напечатаны «Женитьба», «Игроки», четыре драматические сцены (из комедии «Владимир 3-й степени»), «Театральный разъезд» и «Шинель». Таким образом, творчество Гоголя, за исключением второго тома «Мертвых душ», стало полностью известно читателям.

Однако вскоре это деятельное настроение сменилось у Гоголя апатией. На запросы об окончании второго тома «Мертвых душ» он отвечает уклончиво и на письмо Шевырева сообщает 28 февраля 1843 года: «Верь, что я употребляю все силы производить успешно свою работу, что вне ее я не живу и что давно умер для других наслаждений. Но вследствие устройства головы моей я могу работать вследствие только глубоких обдумываний и соображений, и никакая сила не может

заставить меня произвести, а тем более выдать вещь, которой незрелость и слабость я уже вижу сам; я могу умереть с голода, но не выдам безрассудного, необдуманного творения». В 1843–1844 годах Гоголь много ездил по Европе, лечился в различных местах Германии, чувствуя себя тяжелобольным. Болезненное состояние, а еще больше внутренние сомнения тормозили работу над второй частью поэмы. Он сообщал из Франкфурта 14 июля 1844 года Н. Языкову: «Ты спрашиваешь, пишутся ли «М. Д.»? И пишутся и не пишутся. Пишутся слишком медленно и совсем не так, как бы хотел, и препятствия этому часто происходят и от болезни, а еще чаще от меня самого».

Начиная с конца 30-х годов шла непрестанная борьба за Гоголя как писателя и человека. Консервативное окружение, «друзья» из лагеря «официальной народности» и славянофилов — Погодин, Шевырев, Аксаковы — стремились отгородить Гоголя от Белинского и демократических сил, пытались творчество писателя направить в угодное им русло. Пребывание писателя за границей, изолированность его от передовых демократических кругов способствовали все усиливавшемуся воздействию реакционного лагеря.

Уже с самого начала его знакомства с заграницей Гоголю оказалась чужда современная политическая жизнь Европы. «Жизнь политическая, жизнь, вовсе противоположная смиренной художнической», — как писал он 28 ноября 1836 года из Парижа М. Погодину, — его пугает. В эти годы созревает в Гоголе то отрицательное отношение к «политике», отказ от «современных желаний», которые и ведут его к изоляции от общественной жизни, заставляют сторониться политической борьбы. В том же письме к Погодину он сообщает: «О Париже тебе ничего не пишу. Здешняя сфера совершенно политическая, а я всегда бежал политики. Не дело поэта втираться в мирской рынок. Как молчаливый монах, живет он в мире, не принадлежа к нему, и его чистая, непорочная душа умеет только беседовать с богом». Смысл политической борьбы оставался неясным для Гоголя, увидевшего в парижской жизни лишь проявление того ненавистного для него духа буржуазного предпринимательства и бессердечного чистогана, который он с гневным презрением осудил еще в «Арабесках».

Рим, Италия привлекают Гоголя своей патриархальностью, своим «покоем». Писатель сторонится политической жизни, мимо него проходит нарастание в Италии национального и революционного подъема, деятельность «Молодой Италии». Он идеализирует кажущуюся ему «неподвижность» Италии, ее патриархальные пережитки. Эти настроения нашли свое выражение в единственной посвященной загранице повести Гоголя — «Рим», начатой им еще в 1839 году. В этой повести Гоголь показывает с едкой иронией Париж — «размен и ярмарку Европы», с его политическими страстями, палатой

депутатов, газетами — как ему представляется, с его показной, кипящей деятельностью, лишенной внутреннего содержания. Давая характеристику Парижа от имени римского князя, взгляды которого близки и автору, Гоголь писал: «Он видел, как вся эта многосторонность и деятельность его жизни (то есть жизни Парижа. — *Н. С.*) исчезала без выводов и плодоносных душевных осадков. В движении вечного его кипения и деятельности виделась теперь ему странная недеятельность. Страшное царство слов вместо дел». В своей оценке Парижа и политической жизни Франции Гоголь высказал много метких, иронических суждений по поводу буржуазного парламентаризма, показного либерализма. Однако эта критика шла в основном с позиций патриархального уклада, уходящего в прошлое. Гоголь верно подмечает в эфемерной деятельности столицы Франции ее лицемерие, парадный блеск, прикрывающий, в сущности, холодный эгоизм, черствую натуру собственника, показной лоск буржуазной культуры: «В движении торговли, ума, везде, во всем видел он (то есть герой повести. — *Н. С.*) только напряженное усилие и стремление к новости. Один силился пред другим во что бы то ни стало взять верх, хотя бы на одну минуту. Купец весь капитал свой употреблял на одну только уборку магазина, чтобы блеском и великолепием его заманить к себе толпу. Книжная литература прибегала к картинкам и типографической роскоши, чтоб ими привлечь к себе охлаждающееся внимание».

В противовес этой неприемлемой для него «деятельности», шумной политической жизни Парижа, Гоголь рисует в своей повести Италию, Рим. Герой его повести, возвратившись в Рим, восторженно созерцает вечную красоту города, его архитектуры, он понял, «что только здесь, в Италии, слышно присутствие архитектуры и строгое ее величие как художества». Основная тема повести — противопоставление современности с ее торгашеским духом, с ее, лишенной внутренней, духовной ценности, «деятельностью» величественной красоте прошлого.

Эта поэтизация патриархальности, настороженно отрицательное отношение Гоголя к современной политической жизни вызвали резкие возражения Белинского, который писал по поводу «Рима», что Гоголь «отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство». Находя в повести «удивительно яркие и верные картины действительности», Белинский в то же время отмечал «косые взгляды на Париж и близорукие взгляды на Рим, и — что всего непостижимее в Гоголе — есть фразы, напоминающие своею вычурною изысканностию язык Марлинского».[381]

Однако, помимо героя повести и его размышлений о судьбах искусства, Гоголь в «Риме» создал ряд живых, красочных сцен народного быта, проникнутых сочувственным юмором, острым восприятием

особенностей жизни простого народа. Глубокий интерес обнаружил Гоголь, как уже указывалось, и к творчеству римского поэта Белли, который в своих сонетах передал яркие жанровые зарисовки народной жизни, проникнутые юмором и демократическим пафосом. Этот облик демократических кварталов Рима и их населения во многом противостоит «музейному» восприятию Рима, за которое упрекал Гоголя Белинский. Гоголь видел в Риме не только город прошлого, но и яркую талантливость итальянского народа, его жизнерадостность, его стремление к лучшему будущему. Именно поэтому писатель с такой запальчивостью протестовал против оценки Белинского, возражая на отождествление своих взглядов со взглядами героя повести — римского князя. Гоголь писал С. Шевыреву 1 сентября 1843 года: «Я бы был виноват, если бы даже римскому князю внушил такой взгляд, какой имею я на Париж, потому что и я хотя могу столкнуться в художественном чутье, но вообще не могу быть одного мнения с моим героем. Я принадлежу к живущей и современной нации, а он — к отжившей». Но несомненно, что герой повести, римский князь, высказывает многое из того, что было близко самому писателю и справедливо осуждено Белинским.

В пребывании Гоголя в Риме существенно отметить сближение писателя с художником Александром Ивановым, работавшим в это время над своей знаменитой картиной «Явление мессии народу». Сближение с Ивановым, в работе которого Гоголь принимал живое участие, во многом определялось общностью их идейных и эстетических позиций. В подвижническом многолетнем труде Иванова над своей картиной Гоголь видел близкое ему отношение к искусству как делу жизни. Близка была Гоголю и самая идея картины Иванова — перелом в сознании людей под влиянием «истинного обращения ко Христу», о котором он писал в своей статье «Исторический живописец Иванов».

Отказавшись от «политики», отгородившись от тех передовых идейных исканий, которые представлялись ему ложными, Гоголь приходит к идее религиозно-морального возрождения, противопоставляемого им поискам социального изменения жизни. В письме к А. С. Данилевскому от 20 июня 1843 года он сообщает о найденной якобы им «дороге»: «Все сойдемся мы на одной дороге. Дорога эта слишком положена в основу нашей жизни, слишком широка и заметна для того, чтобы не попасть на нее. В конце дороги этой бог; а бог есть весь истина, а истина тем и глубока, что она всем равно понятна, и мудрейшему и младенцу».

Н. Г. Чернышевский по ознакомлении с письмами Гоголя этого периода указывал, что «если бы Гоголь жил в России, вероятно, он встречал бы людей, противоречащих ему во мнении о методе, им избранной,[382] хотя и тут едва ли могло бы влияние этих людей устоять против громких имен, одобрявших путь, на который стал он. Но он жил за границею в

обществе трех, четырех людей, имевших одинакие с ним понятия об авторитетах, которыми вздумал он руководствоваться. Как видно из его писем, ближайшими его друзьями были Жуковский и Языков. Тон писем показывает, что эти два знаменитые писателя могли только усиливать наклонность, развивавшуюся в Гоголе… Этим знакомствам надобно приписывать сильное участие в образовании у Гоголя того взгляда на жизнь, который выразился «Перепискою с друзьями». По всем соображениям, особенно сильно должно было быть в этом случае влияние Жуковского».[383] Под влиянием этих настроений Гоголь начинает думать о поездке в Иерусалим, полагая, что «до нее он не может вернуться в Россию», так как не будет в силах ничего «сказать утешительного при свидании с кем бы то ни было в России», как он сообщает Смирновой в письме от 2 апреля 1845 года.

В июле того же года Гоголь для лечения переезжает в Карлсбад в состоянии полного «нервического расстройства» и «изнурения сил», — как сообщает он оттуда в письме к Н. Языкову. В этом тяжелом болезненном состоянии Гоголь сжигает уже написанные главы второй части «Мертвых душ».

Идейный кризис, захвативший Гоголя, обусловлен был всей политической обстановкой и прежде всего нарастанием революционного подъема в России и Западной Европе. Новая волна крестьянских волнений, прошедшая по всей России, рост общественного недовольства усилением крепостнической реакции, получивший свое выражение в деятельности Белинского, Герцена, Огарева, — все это накаляло обстановку в России, содействовало размежеванию сил реакции и демократии. Пробуждению этого общественного подъема способствовало и усиление в середине 40-х годов революционного движения на Западе, завершившееся революциями 1848 года во Франции, Венгрии, Италии, революционными событиями в Германии. К. Маркс в статье «Июньское поражение 1848 г.» указывал на события в Швейцарии и Италии, восстания в Палермо, неурожаи 1846 и 1847 годов как на причины, ускорившие «взрыв всеобщего недовольства», революцию 1848 года.[384] Для Гоголя революционные потрясения в Европе и крестьянское движение в России казались началом всеобщей анархии, угрозой тому утопическому идеалу христианского примирения и самоусовершенствования, в котором он видел выход из социальных противоречий. Под воздействием нарастания революционной ситуации, вызвавшей дальнейшее политическое размежевание, Гоголь пошел не вперед по пути Белинского, а вступил на путь идеализации «патриархальных» феодально-крепостнических отношений. Эта ошибочная позиция писателя привела его в лагерь реакции, хотя сам Гоголь искренне считал, что он продолжает выступать во имя блага народа.

В 1845–1846 годах Гоголь подготавливает к изданию «Выбранные места из переписки с друзьями», печатание которых он поручает Плетневу, рассматривая издание книги, как самое важное дело своей жизни. Осенью 1846 года Гоголь снова возвратился в Италию, а в начале 1847 года книга вышла в свет. Выход этой книги завершал тот перелом, тот переход писателя на реакционные позиции, который подготовлялся в последние годы пребывания его за границей.

Гоголь был глубоко убежден, что раздираемый противоречиями современный общественный строй, в котором господствуют наглые и грубые бюрократы-чиновники, взяточники и корыстолюбцы, дубинноголовые помещики-крепостники, разоряющие своих крестьян, должен быть решительно улучшен. Однако боязнь революционных потрясений, которые он видел на Западе, и стихийных крестьянских волнений в России привела Гоголя к решению социальных вопросов в моральном плане, к призыву усовершенствовать существующий строй на основе религиозно-морального перевоспитания помещика и чиновника. Гоголь не смог подняться до осознания необходимости открытой политической борьбы и вступил на ложный путь, путь «примирения», который и привел его к трагической катастрофе, ознаменованной выходом «Выбранных мест из переписки с друзьями», с их защитой самодержавия и крепостничества.

Мечта Гоголя об общественной гармонии, отрицание им меркантильного буржуазного «порядка» приобрела реакционный характер. Отрыв от действительности, непонимание ведущих законов общественной жизни и исторической неизбежности революционной борьбы — привели писателя к тупику. Субъективно искренние намерения писателя благодаря этому превратились в проповедь христианского смирения и защиты феодально-монархических и крепостнических устоев, в которых Гоголь видит теперь «спасение» от социальных потрясений.

Гоголя страшил «автоматизм» и антигуманистический характер буржуазной культуры. Наиболее последовательное осуществление этих сторон ее он видел в Соединенных Штатах Америки, по адресу которых обращены его полные горечи и иронии слова о «государстве-автомате»: «много-много, если оно достигнет того, до чего достигнули Соединенные Штаты. А что такое Соединенные Штаты? Мертвечина. Человек в них выветрился до того, что и выеденного яйца не стоит». Однако из отрицания «мертвечины» и «автоматизма» буржуазного общества Гоголь делал ложный вывод об особом пути России, переходя здесь на славянофильские позиции.

Боязнь социальных потрясений, «европейского» пути развития России с его классовой борьбой, с революционными потрясениями — вот что руководило Гоголем в его поисках «мирного» разрешения социальных

антагонизмов. «В Европе завариваются теперь такие сумятицы, — сообщал Гоголь в письме «Страхи и ужасы России», — что не поможет никакое человеческое средство, когда они вскроются, и перед ними будут ничтожная вещь те страхи, которые вам видятся теперь в России. В России еще брезжит свет, есть еще пути и дороги к спасению...» Этот путь к «спасению» Гоголь видит в христианском смирении и в «патриархальном» объединении помещика и крестьянина под эгидой царя, которые, по мнению Гоголя, могут спасти Россию как от «страхов и ужасов» крестьянских восстаний, так и от европейской «сумятицы». Разобщению, «неудовольствию» сословий Гоголь противопоставляет «величавую патриархальность пружин, свежесть жизни, непритупленную, младенческую ясность человека». Таким образом, для Гоголя «спасение» не в движении вперед по путям прогресса, а в возвращении назад к младенческой поре человечества, к тем патриархальным временам, когда, по мнению писателя, якобы не существовало противоречий, царила всеобщая гармония.

В заключительном письме «Выбранных мест» Гоголь видит особый путь России в том, что в силу своего исторического прошлого она «не отлилась» еще в свою «национальную форму» и может якобы миновать путь той классовой борьбы, которую он наблюдал в странах Западной Европы. «... Побратанье людей было у нас родней даже и кровного братства», потому что «еще нет у нас непримиримой ненависти сословья противу сословья и тех озлобленных партий, какие водятся в Европе и которые поставляют препятствие непреоборимое к соединенью людей и братской любви между ними...» Отсюда и защита помещика и крепостничества как связующей силы помещика и крестьянина. В письме «Русский помещик» Гоголь настаивает на «незыблемости» этой связи помещика и крестьянина. «Не смущайся мыслями, — поучает он помещика, — будто прежние узы, связывавшие помещика и крестьянина, исчезнули навеки».

Гоголь искренне думал, что революционному разрешению социальных противоречий, как и бесстыдству буржуазии, циничному ограблению народа рыцарями наживы, можно противопоставить «примирение» помещика и крестьянина, «патриархальность» хозяйственных отношений, сохранившихся в России в условиях крепостного права: «... теперь не на шутку задумались многие в Европе, — писал Гоголь, — над древним патриархальным бытом, которого стихии исчезнули повсюду, кроме России, и начинают гласно говорить о преимуществах нашего крестьянского быта, попытавши бессилие всех установлений и учреждений нынешних, для их улучшенья. А потому вам следует склонить дворян, чтобы они рассмотрели попристальней истинно русские отношения помещика к крестьянам...»

Наряду с этим те иллюзии надклассовости царской власти, которые питал Гоголь и раньше, видя в «просвещенном монархе» носителя справедливого начала, теперь сложились в цельную концепцию, в апологию самодержавия, как некоего чуть ли не божественного института. Начав с отрицания революционных форм борьбы, Гоголь пришел, подобно славянофилам и представителям «официальной народности», к утверждению патриархальных начал, проповеди примирения помещика и крестьянина под руководством царя. Именно поэтому Гоголь хотел бы объявить всю Россию «монастырем», искать единства и «примирения» в религии. Это была реакционнейшая утопия, наивная и беспомощная попытка повернуть вспять колесо истории.

Проповедь Гоголем феодально-крепостнического «умиротворения» вызвала гневный протест Белинского. В своем знаменитом зальцбруннском «письме к Гоголю» (1847) великий критик, революционный демократ дал ответ Гоголю от лица всей передовой и мыслящей России. «… Нельзя перенести оскорбленного чувства истины, человеческого достоинства, — писал в своем письме Белинский, — нельзя умолчать, когда под покровом религии и защитою кнута проповедуют ложь и безнравственность как истину и добродетель».[385] Особенно сурово осудил Белинский призыв Гоголя к примирению крестьян с помещиками, проповедь религии и церкви: «Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов, — что вы делаете? Взгляните себе под ноги: ведь вы стоите над бездною…»[386]

Белинский видит причину измены Гоголя своему прежнему направлению в том, что он не понял процессов, происходящих в России, оторвался от ее жизни: «Я думаю, это оттого, что вы глубоко знаете Россию только как художник, а не как мыслящий человек, роль которого вы так неудачно приняли на себя в своей фантастической книге. И это не потому, чтобы вы не были мыслящим человеком, а потому, что вы столько уже лет привыкли смотреть на Россию из вашего *прекрасного далека*… »[387] В. И. Ленин считал письмо Белинского к Гоголю важнейшим документом, гневно разоблачающим «Выбранные места из переписки с друзьями». «Его знаменитое «Письмо к Гоголю», — писал Ленин, — подводившее итог литературной деятельности Белинского, было одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати, сохранивших громадное, живое значение и по сию пору».[388]

Чернышевский также рассматривал «Выбранные места» как трагическую ошибку Гоголя, как разрыв со всем прошлым творчеством: «Сущность перемены, происшедшей с Гоголем, состояла в том, что прежде у него не было определенных общих убеждений, а были только частные мнения об отдельных явлениях; теперь он построил себе систему общих убеждений».[389] Чернышевский, однако, указывает, что

«недостатки» Гоголя, его ошибочные суждения «были только отражением русского общества».[390] Ошибочный путь Гоголя, поворот его в сторону консервативных воззрений Чернышевский объяснял тем, что Гоголь был оторван от России и окружен людьми реакционных взглядов: «… Главное, с 1836 года почти постоянно Гоголь жил за границей и, конечно, мог только продолжать сношения с теми людьми в России, с которыми был уже знаком прежде».[391]

Противоречия в мировоззрении писателя сказывались уже в известкой мере и раньше, но они не имели тогда столь резкого и острого характера. Так вторая часть «Портрета» с ее мыслью о примиряющей роли искусства, обещание, сделанное в «Мертвых душах», показать в будущем идеальных героев вызывали предостерегающие замечания Белинского, видевшего в этом уклонение писателя с пути реализма, от передовых идей своей эпохи. «… Непосредственность творчества у Гоголя, — писал Белинский в 1842 году, — имеет свои границы и… она иногда изменяет ему, особенно там, где в нем поэт сталкивается с мыслителем, то есть где дело преимущественно касается идей…»[392] Белинский предупреждал Гоголя об опасности отрыва от жизни, об опасности «умственного аскетизма», который «заставляет поэтов закрывать глаза на все в мире, кроме самих себя».[393]

Гоголь как художник, всем сердцем связанный с народом, шел навстречу новому, способствовал своими гениальными произведениями понять страшную правду помещичье-бюрократического общества. Но в обстановке нараставшего революционного движения, усиления буржуазно-капиталистического наступления он сам испугался этой правды и «под влиянием ложных идей, — как писал о нем В. Г. Короленко, — развившихся в отдалении от жизни, он изменил собственному гению и ослабил полет творческого воображения, направляя его на ложный и органически чуждый ему путь».[394]

Чернышевский, указывая на противоречия в творчестве Гоголя, видел их в разрыве между субъективными задачами, которые ставил себе писатель, и объективным значением его произведений, указывая как основную причину — «тесноту горизонта», отсутствие системы политически определившихся взглядов писателя. Гоголь не смог подняться до понимания взаимных связей между пороками и безобразиями крепостнической России как неизбежной системы всех общественных отношений в целом. В этом и была слабая сторона мировоззрения писателя, объяснявшая и отдельные противоречия в его творчестве 30-х годов и тот кризис, который произошел с Гоголем, когда ему пришлось решить вопрос о всей системе в целом. Чернышевский писал: «… его поражало безобразие фактов, и он выражал свое негодование против них; о том, из каких источников возникают эти факты, какая связь находится между тою отраслью жизни, в которой

встречаются эти факты, и другими отраслями умственной, нравственной, гражданской, государственной жизни, он не размышлял много».[395] Однако Чернышевский отнюдь не считал, что Гоголь «бессознательно» обличал крепостнический строй, не понимая значения своей сатиры.

Гоголь тревожно ждал вестей из России, отклика, какой произведет его книга, и был глубоко смущен и растерян тем резким отрицательным отношением, какое она вызвала в обществе. Особенно взволновала его рецензия Белинского, помещенная во втором номере «Современника» за 1847 год. В письме к Прокоповичу Гоголь просит своего приятеля переговорить с Белинским и написать, «в каком он находится расположении духа ныне относительно меня». Он передает ему письмо для Белинского, не зная, что критик был в это время за границей. Белинский получил письмо Гоголя в Зальцбрунне уже тяжело, смертельно больным. Он воспользовался возможностью высказаться без цензурных помех и написал свое гневное письмо к Гоголю, в котором резко осудил «Переписку» Белинский заключил свое письмо к Гоголю словами надежды на его возвращение на прежний путь: «И вот мое последнее заключительное слово: если вы имели несчастие с гордым смирением отречься от ваших истинно великих произведений, то теперь вам должно с искренним смирением отречься от последней вашей книги и тяжкий грех ее издания в свет искупить новыми творениями, которые напомнили бы ваши прежние».[396]

Письмо Белинского произвело на Гоголя сильное впечатление и во многом послужило толчком для его возвращения к художественному творчеству и признанию ошибочности многих своих положений. «Я не мог отвечать скоро на ваше письмо, — писал Гоголь Белинскому 10 августа 1847 года. — Душа моя изнемогла, все во мне потрясено, могу сказать, что не осталось чувствительных струн, которым не было бы нанесено поражение, еще прежде чем получил я ваше письмо». Гоголь готов признать, что в словах Белинского «есть часть правды». Он согласен и с упреком критика в том, что оторвался от России, недостаточно знает ее современную жизнь: «Покуда мне показалось только то непреложной истиной, что я не знаю вовсе России, что много изменилось с тех пор, как я в ней не был, что мне нужно почти сызнова узнавать все, что ни есть в ней теперь». Однако, соглашаясь с тем, что его книга обнаруживает незнание России, Гоголь продолжает с Белинским полемику, пытаясь доказать, что и Белинский не понимает «дух» времени. «А вывод из всего этого, — пишет он Белинскому, — вывел я для себя тот, что мне не следует выдавать в свет ничего, не только никаких *живых образов*, но даже и двух строк какого бы то ни было писанья до тех пор, покуда, приехавши в Россию, не увижу многого своими собственными глазами и не пощупаю собственными руками».

Сохранилось свидетельство М. С. Щепкина, что впоследствии Гоголь глубоко сожалел о написании и издании «Переписки». Так, в записи воспоминаний М. С. Щепкина, сделанной П. Кулишем, приводятся слова Гоголя: «Я отдал бы половину жизни, чтобы не издавать этой книги».[397] Внук М. С. Щепкина в своих воспоминаниях о нем также передает эти слова, сказанные Гоголем в разговоре с М. С. Щепкиным и И. С. Тургеневым: «… я во многом виноват, виноват тем, что послушался друзей, окружавших меня, и если бы можно было воротить назад сказанное, я бы уничтожил мою «Переписку с друзьями». Я бы сжег ее».[398] Конечно, это свидетельство не вполне точно: мы знаем, что Гоголь так и не смог до конца жизни преодолеть тот круг идей, который он высказал в своих «Выбранных местах из переписки с друзьями». Но несомненно, что ту позицию, которую он последовательно отстаивал в своей «Переписке», Гоголь пытался во многом пересмотреть, многое понять по-иному. Осуждающее письмо Белинского, а также настроения, которые овладели писателем под влиянием неудачи своей книги и встреченного ею отпора со стороны передовых общественных кругов, привели к тому, что Гоголь опять вернулся к художественному творчеству. Продолжение и завершение «Мертвых душ» стало вновь главным делом жизни писателя.

* * *

В конце января 1848 года Гоголь выехал из Неаполя в Палестину, в Иерусалим, а 16 апреля вернулся в Россию через Одессу. Он провел лето в Васильевке у родных, наезжая в Киев и Полтаву. Там и застали его известия о революционных событиях во Франции. В письме к Жуковскому из Полтавы от 15 июня 1848 года Гоголь откликнулся на них, отрицательно оценив происшедшие перемены.

В конце сентября Гоголь ненадолго приехал в Петербург и встретился там с петербургскими писателями — Гончаровым, Некрасовым и другими. Однако, по словам очевидца этой встречи, никакого сближения не последовало: «Гоголь приехал в половине одиннадцатого, отказался от чая, говоря, что он его никогда не пьет, взглянул бегло на всех, подал руку знакомым, отправился в другую комнату и разлегся на диване. Он говорил мало, вяло, нехотя, распространяя вокруг себя какую-то неловкость, что-то принужденное. Хозяин представил ему Гончарова, Григоровича, Некрасова и Дружинина. Гоголь несколько оживился, говорил с каждым из них об их произведениях, хотя было очень заметно, что не читал их. Потом он заговорил о себе и всем нам дал почувствовать, что его знаменитые «Письма» писаны им были в болезненном состоянии, что их не следовало издавать, что он очень сожалеет, что они изданы. Он как будто оправдывался перед нами».[399]

С 14 октября Гоголь в Москве. Он поселяется сначала у Погодина, а затем переезжает в дом А. П. Толстого. Последние годы жизни писателя

проходят в работе над вторым томом «Мертвых душ». В июле 1849 года Гоголь гостит у Смирновой в Калуге, а в августе у Аксаковых в Абрамцеве, где читает законченные главы второй части своей поэмы.

2

Вторая часть «Мертвых душ», создание которой Гоголь рассматривал как свой общественный и литературный подвиг, так и не была им завершена. Сохранившиеся главы и фрагменты свидетельствуют о противоречивости идейных исканий писателя, так и не смогшего преодолеть глубокий внутренний кризис, найти положительный ответ на мучившие его вопросы. Поэтому, говоря о второй части поэмы Гоголя, следует учитывать не только ее незавершенность, но и противоречивость высказанных в ней идей, внутренний и художественный разнобой.

«Выбранные места из переписки» обнажили те противоречия, которые сказались в мировоззрении Гоголя под влиянием усилившихся социальных конфликтов. Но они не смогли окончательно отменить реалистическую основу его творчества. Верность художника жизненной правде позволила ему и во второй части «Мертвых душ» создать полнокровные реалистические образы.

Чернышевский по ознакомлении со вторым томом «Мертвых душ» и перепиской Гоголя решительно отвергал мнение об измене писателя его прежнему, сатирическому направлению. «... Когда предположением о несовместимости его нового образа мыслей с служением искусству хотят сказать, что он в *художественных своих произведениях изменил бы своей прежней сатирической идее, то совершенно ошибаются* (курсив мой. — *Н. С.*). Хотя в уцелевшем отрывке второго тома «Мертвых душ» встречаются попытки на создание идеальных лиц, но общее направление этого тома, очевидно, таково же, как и направление первого тома».[400]

Во втором томе поэмы Гоголь хотел дать широкую картину русской жизни, показать «пути и дороги» к «высокому и прекрасному», сложный и длительный путь нравственного перерождения своих героев. В предисловии ко второму изданию первой части «Мертвых душ» в 1846 году Гоголь обращался к читателям своей книги с приглашением писать ему не только отзывы на книгу, но и описывать для него «всю жизнь свою и всех людей, с которыми встречался, и все происшествия, случившиеся перед его глазами». Эти отзывы и письма нужны были Гоголю для того, чтобы лучше узнать русскую жизнь: «Я не могу выдать последних томов моего сочинения до тех пор, покуда сколько-нибудь не узнаю русскую жизнь со всех ее сторон...» В письме к Н. Языкову от 22 апреля 1846 года Гоголь говорит о необходимости для него широкого ознакомления с «вещественной и духовной статистикой Руси». Сведения о жизни в России он неустанно запрашивает и от своих корреспондентов

на родине, прежде всего от А. Смирновой. Узнав о переезде Смирновой в Калугу, куда муж ее был назначен губернатором, Гоголь обращается к ней с просьбой: «Уведомляйте меня также о всех толках, какие ни занимают город, о всех распоряжениях, какие ни делаются в губерниях, и о всех злоупотреблениях, какие ни открываются». Особенно интересует Гоголя положение крестьян, и он просит известить его «о крестьянах, находящихся в вашей губернии, как помещичьих, так и казенных, обо всех у них и с ними переменах и вообще обо всем, что ни касается их участи» (письмо от 27 января 1846 г).

В августе 1847 года Гоголь, ознакомившись с письмами П. Анненкова о Париже, советует ему «писать записки о русских городах» для того, чтобы разрешить волнующий самого Гоголя вопрос, «что такое нынешний русский человек во всех сословиях, на всех местах, начиная от высших до низших». Таковы задачи, которые ставил перед собой писатель в пору работы над вторым томом поэмы. В связи с этими планами ознакомления с Россией Гоголь внимательно читает географические и экономические исследования (в частности, «Хозяйственную статистику России» В. П. Андросова, М. 1827, книгу «Россия в историческом, статистическом, географическом и литературном отношениях», 1837), путешествия по России и особенно по Сибири, делая из них многочисленные выписки. Все это свидетельствует о том широком плане и масштабе изображения русской жизни, который собирался охватить в своем произведении писатель.

Продолжение «Мертвых душ» Гоголь рассматривал как необходимость утверждения положительного идеала, создания таких героев, которые должны были способствовать нравственному перевоспитанию общества. Но и выдвигая этот положительный идеал, писатель, как об этом говорит Гоголь в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии», пользуется средствами сатиры: «… сатирические наши писатели, нося в душе своей, хотя еще и неясно, идеал уже лучшего русского человека, видели яснее все дурное и низкое действительно русского человека». Таким образом, в условиях современной действительности изображение идеала неизбежно должно сочетаться с сатирическим обличением того, что мешает осуществлению этого идеала.

Однако если в первом томе поэмы основная задача, которая была поставлена автором, сводилась к изображению недостатков и пороков крепостнического строя, к разоблачению духовного уродства «мертвых душ» помещичье-крепостнической России, то во втором томе основной задачей явилось создание положительных героев, тех «героев добродетелей», которые должны были противостоять прежним «героям недостатков». Тем самым сатирическое направление поэмы было оттеснено, заменено морализирующе-проповедническим началом, что ослабило жизненную правдивость второго тома. Не следует, однако,

думать, что Гоголь во втором томе «Мертвых душ» предполагал изобразить лишь положительных героев. В письме к В. И. Маркову от 3 декабря 1849 года он сообщает: «Что же касается до II тома «Мертвых душ», то я не имел в виду собственно *героя добродетелей*. Напротив, почти все действующие лица могут назваться героями недостатков. Дело только в том, что характеры *значительнее* прежних и что намеренье автора было войти здесь глубже в высшее значение жизни, нами опошленной, обнаружив видней русского человека не с *одной* какой-либо *стороны*». Гоголь не отказывается от своего сатирического обличительного замысла, он не собирался себя ограничивать изображением «героев добродетелей», а стремился разносторонне показать жизнь и действительность, показать «героев недостатков».

Чернышевский отмечал, что «в лучших страницах второго тома Гоголь всегда оставался прежним великим Гоголем. Из больших отрывков, проникнутых юмором, всеми читателями второго тома «Мертвых душ» были замечены удивительные разговоры Чичикова с Тентетниковым, с генералом Бетрищевым, превосходно очерченные характеры Бетрищева, Петра Петровича Петуха и его детей, многие страницы из разговоров Чичикова с Платоновыми, Костанжогло, Кошкаревым и Хлобуевым, превосходные характеры Кошкарева и Хлобуева, прекрасный эпизод поездки Чичикова к Леницыну и, наконец, множество эпизодов из последней главы, где Чичиков попадается под суд».[401]

Во втором томе «Мертвых душ» Гоголь также обращался к самым острым, животрепещущим вопросам современности, направив острие своей сатиры против новых разновидностей «мертвых душ». Если в первом томе Гоголь создал правдивую, типическую картину кризиса феодально-крепостнического строя, распада старых патриархальных связей, разложения и мертвенности представителей поместного дворянства, то во втором он рисует новые круги дворянского общества, тех его представителей, которые, казалось бы, пошли навстречу веяниям времени, но тем не менее остались теми же «мертвыми душами». Не менее беспощадна и сатира Гоголя, направленная по адресу чиновничье-бюрократического мира. И здесь Гоголь изображает не столько приказных, «крапивное семя», вроде Ивана Антоновича «кувшинное рыло», а хищников новой формации: бюрократа Леницына и «чудодея» юрисконсульта, способного запутать любое дело.

Уцелевшие главы «Мертвых душ» так же объединяет Чичиков, и они продолжают в этом отношении композиционный принцип первой части. Встречаемые на его пути другие герои поэмы — Тентетников, Бетрищев, Костанжогло, Платонов и прочие — являются лишь его спутниками, остаются прикрепленными к отдельным эпизодам «Мертвых душ». История Чичикова занимает по-прежнему главное

место. При этом он отнюдь не показан раскаивающимся или переродившимся, а наоборот, сохраняющим свое неизменное стремление к обогащению.

Во второй части «Мертвых душ» Гоголь, наряду с изображением разорения и оскудения дворянства, пытается показать и попытки преодоления этого разорения, сочетания патриархальности с капиталистической «рационализацией». Герои этого тома по сравнению с галереей «уродов» в первой части более «просвещенные» обитатели дворянского поместья. Не только Хлобуев, Тентетников, Кошкарев вкусили уже современных «плодов просвещения», но даже арбузообразный обжора Петух, проживший как сыр в масле в своем имении всю жизнь, собирается приобщиться к «столичному просвещению». Однако большинство персонажей также остаются героями дворянского разорения, кризиса крепостнического общества. Небокоптитель Тентетников, обжора Петух, мот Хлобуев, маньяк Кошкарев — все они являют собой разные формы и виды дворянского разорения и в этом отношении примыкают к «мертвым душам» первого тома.

Уродливым представителем дворянского прожектерства в своих нелепых попытках осуществить реформу крепостного хозяйства изображен полковник Кошкарев. Это «западник»-космополит, оторвавшийся от национальной почвы, прожектер и маньяк, который задумал устроить культурное поместье на основе якобы передовых теорий. На практике же он осуществил лишь пародию на огромную бюрократическую канцелярию. Желая создать для мужика «порядок» и «просвещение», Кошкарев организовал «Депо земледельческих орудий», «Комитет сельских дел», «Главную счетную экспедицию», «Школу нормального просвещения», завел неслыханное делопроизводство, бесконечное количество контор и комиссий и в конце концов безнадежно запутался в формах бумажного производства. Его реформы остались реформами на бумаге, плодом бессмысленных помещичьих затей, не принеся никакой реальной пользы крестьянам.

Здесь Гоголь еще раз показывает, что на основе барского либерализма путем бюрократической «рационализации» помещичьего хозяйства улучшить положение народа невозможно. Сатирическое изображение Кошкарева било по преклонению дворянских космополитов перед Западом. В разговоре с Чичиковым Кошкарев считает, что достаточно переодеть русских мужиков в парижский костюм, как все дела пойдут на лад: «Много еще говорил полковник о том, как привести людей к благополучию. Парижский костюм у него имел большое значение. Он ручался головой, что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны, — науки возвысятся, торговля подымется и золотой век настанет в России». Однако на деле все эти нелепые прожекты

привели лишь к новым злоупотреблениям, неразберихе, бестолковщине, чудовищному бюрократизму. Таким образом, опыт помещичьего «благоустройства» на заграничный манер, при сохранении крепостнических отношений, оборачивается злой насмешкой над «просвещенным» помещиком.

Полковник Кошкарев сокрушается, что его благие намерения непонятны народу, что «трудно дать понять мужику, что есть высшие побуждения, которые доставляет человеку просвещенная роскошь: искусство и художество». Эта злая издевка над нелепым помещичьим благодушием становится особенно ядовитой, когда Кошкарев упоминает, что он до сих пор не смог заставить баб ходить в корсетах. Бабы в корсетах, мужик-крепостной, идущий за помещичьим плугом, читая Виргилиевы «Георгики» или «книгу о громовых отводах Франклина» — такова трагикомическая, нелепая «идиллия» крепостника-помещика, пытающегося «реформировать» на западноевропейский образец крепостнические отношения.

Фигура полковника Кошкарева, одна из наиболее сатирически заостренных, карикатурно подчеркнутых у Гоголя, особенно близко предвещала сатирически-гротескную манеру Салтыкова-Щедрина. В образе Кошкарева дано широчайшее обобщение, злое осмеяние нелепого дворянского прожектерства, сочетающегося с уродливыми формами отечественного бюрократизма и полной оторванностью от подлинных нужд и интересов народа. Словами Костанжогло Гоголь довольно точно определил то конкретное содержание, которое было им вложено в образ Кошкарева. «Он нужен затем, — говорит о нем Костанжогло, — что в нем отражаются карикатурно и видней глупости всех наших умников, — вот этих всех умников, которые, не узнавши прежде своего, набираются дури в чужи. Вон каковы помещики теперь наступили; завели и конторы, и мануфактуры, и школы, и комиссию, и черт знает чего не завели». Тем не менее сатирический смысл образа Кошкарева гораздо шире. Его бесплодное теоретизирование, помноженное на бюрократические методы руководства, приобретает характер чудовищной фантасмагории реформаторской деятельности щедринских помпадуров и всяческих «градоправителей», вроде Беневоленского, которые пытались при помощи полицейско-административных мероприятий насаждать в России «европейские» формы государственного управления.

В образе генерала Бетрищева Гоголь выразительно и тонко показал типические черты одного «из тех картинных генералов, которыми так богат был знаменитый 12-й год». Бетрищев резко отличен от галереи «мертвых душ» первого тома. Он, как говорит о нем Гоголь, «заключал в себе при куче достоинств и кучу недостатков. То и другое, как водится в русском человеке, было набросано у него в каком-то картинном

беспорядке. В решительные минуты — великодушие, храбрость, безграничная щедрость, ум во всем и, в примесь к этому, капризы, честолюбие, самолюбие и… мелкие личности». Эту сложность и противоречивость характера и раскрывает во всей ее типичности Гоголь, рисуя реалистический, колоритный облик генерала Бетрищева. Тут и несколько иронически подчеркнутая «величественная осанка», сохраненная генералом в отставке, и атласный «великолепного пурпура халат», и снисходительная манера обращения с фамильярно генеральским «ты».

Гоголь особенно выделяет в образе Бетрищева его самолюбие, сочетающееся с добродушием и широтой характера. Ловкий и низкопоклонный Чичиков прекрасно улавливает эти стороны характера и, ловко играя на них, очень быстро покоряет величественного генерала, втираясь в его доверие. Умело подпущенная лесть, смешной анекдот, подобострастная шутка развлекают и побеждают отставного генерала, томящегося от безделья. В то же время Гоголь рядом точных деталей оттеняет его «богатырство, силу и уверенность в себе». Вполне возможно, что, изображая генерала Бетрищева, Гоголь имел в виду генерала А. П. Ермолова, героя Отечественной войны 1812 года, находившегося к этому времени в отставке, впавшего в немилость из-за своего сочувственного отношения к декабристам, и жившего «на покое» в своем орловском имении. Однако в глазах русского общества Ермолов сохранил высокий авторитет и как герой Отечественной войны и как прогрессивный государственный деятель. О его судьбе напоминал в своей басне «Булат» Крылов. Пушкин, отправляясь на Кавказ в 1829 году, заезжал к Ермолову. Положительные качества этого русского патриота и были воплощены Гоголем в образе генерала Бетрищева, хотя писатель и с иронией рисует его «генеральство», самовлюбленность.

Во втором томе «Мертвых душ» значительно меняется и самый метод изображения персонажей. Большая психологическая усложненность таких персонажей, как Тентетников, генерал Бетрищев, Платоновы, сказалась и в манере их рисовки. Гоголь в значительно меньшей мере прибегает здесь к гиперболизации, к подчеркиванию внешних деталей их наружности и поведения, углубляя психологическую характеристику, давая более подробный авторский комментарий их поступков и побуждений. Ведь такие персонажи, как Тентетников или генерал Бетрищев, показаны не только в сатирическом аспекте как отрицательные герои, но и со многими положительными чертами, — это характеры противоречивые, из которых сообразно окружающим условиям могут развиться и хорошие и дурные задатки. Отсюда психологическая углубленность их, наличие «биографии» каждого такого персонажа, в которой подробно раскрывается его прошлое.

Герои второго тома — это прежде всего «герои недостатков». Они, однако, отличны от полностью потерявших человеческий облик героев первого тома. В них заложены положительные начала, которые искажены, придавлены, по мнению Гоголя, уродливой действительностью, неблагоприятной средой. В Тентетникове, Хлобуеве, Платоне Платонове, по мысли автора, имеются данные, которые могут при благоприятных условиях развиться, помочь им преодолеть сонную неподвижность, бездеятельность, делающую их «небокоптителями». Но показать нравственное возрождение своих героев, их освобождение от «недостатков» Гоголь так и не смог. Положительное начало в них не являлось типическим, не знаменовало появления нового, а было безнадежной попыткой вытащить из-под спуда старые, давно осужденные историей идеи.

В «героях недостатков» Гоголь пытался показать сложность их душевной жизни, противоречивость дурного и хорошего, заложенного в их характерах. Поэтому образы генерала Бетрищева, Хлобуева, Платоновых выходят у него психологически более усложненными, чем героев первого тома, хотя писатель так и не смог до конца раскрыть их характеры. Ведь самое освобождение их от недостатков показано неубедительно, мотивировано теми религиозно-нравственными соображениями, которые ничего общего не имели с живой действительностью.

Характерна фигура Хлобуева — этого типичного представителя дворянского разорения. Легкомыслие, мотовство, дворянские претензии и прихоти доводят его до полного разорения. Хлобуев, казалось бы, намного умнее Манилова: он за шампанским так и сыплет остротами и анекдотами, в «речах его обнаружилось столько познания людей и света», и в то же время он безнадежный фразер и прожектер, который не способен ни на какое дело. Хлобуев не новый тип в русской литературе, неоднократно высмеивавшей расточительность и мотовство дворянских белоручек. Гоголь показал его не только как типическую фигуру расточителя, но и как характер слабовольного человека, дал его на конкретном социальном фоне: «Дом (Хлобуева. — *Н. С.*) в городе представлял необыкновенное явление. Сегодни поп в ризах служил там молебен; завтра давали репетицию французские актеры. В иной день ни крошки хлеба нельзя было отыскать; в другой — хлебосольный прием всех артистов и художников и великодушная подача всем». Но верно и естественно изобразив бесхозяйственность, легкомыслие и прожектерство Хлобуева, Гоголь пытается заставить его искупить свое легкомыслие — Муразов предлагает ему идти собирать на построение храма. Однако Хлобуев в роли некрасовского Власа — весьма неубедительная и неправдоподобная фигура, навеянная реакционно-утопическими представлениями писателя.

Следует отметить, что в образе Хлобуева, несомненно, сказались черты, свойственные реальному лицу, приятелю Пушкина — П. В. Нащокину, прокутившему к этому времени огромное состояние.[402] Большой интерес представляет в этом отношении письмо Гоголя к Нащокину от 20 июля 1842 года, в котором писатель сообщает о своем разговоре с миллионером Бенардаки, предложившим Нащокину стать воспитателем его сына. Та характеристика, которую Гоголь, по его словам, дал Нащокину в этом разговоре, весьма близка к характеристике Хлобуева в поэме. «Я ему рассказал все, ничего не скрывая, — сообщает Гоголь, — что вы промотали все свое имение, что провели безрасчетно и шумно вашу молодость… и что среди всего этого вы не потерялись ни разу душою, не изменили ни разу ее благородным движениям». В этой характеристике Нащокина уже заложены черты, нашедшие свое развитие в образе Хлобуева. Убеждая Нащокина принять предложение Бенардаки, Гоголь почти дословно приводит те доводы, с которыми обращается Муразов к Хлобуеву: «Недостатки ваши могут быть разве только в неподвижности и лени, одолевающей русского человека во время продолжительного бездействия, и в трудности подняться на дело». В заключение Гоголь призывает Нащокина «совершить подвиг, угодный богу».

Видимо, в дальнейшем Хлобуев должен был своим христианским подвигом, своим смирением искупить свои грехи и стать положительным героем, оправдать предположения Муразова. Однако сохранившиеся главы так и не показывают «переродившегося» Хлобуева, но зато прекрасно передают типический облик дворянского расточителя, безвольного, слабого человека.

На грани разорения и помещик Петух. Вся его деятельность и все хозяйство служат для удовлетворения чревоугодия. Обжорство превратилось в своеобразную поэзию его жизни. Гоголь показал в образе Петуха, как «проедались дворянские имения». Петух — «барин старого покроя»: все хозяйство у него приспособлено для обслуживания безмерных гастрономических потребностей, а все помыслы его сосредоточились на еде, на придумывании все новых блюд. Самая наружность Петра Петровича, «напоминавшего арбуз или бочонок», как говорит о нем Гоголь, — круглость, добродушие, хлебосольство, казалось бы рекомендует его как хорошего человека. Веселое балагурство, добродушие Петуха, его неугомонная деятельность ограничены, однако, лишь кулинарией. Весь мир представляется ему неиссякаемой кладовой и поварней.

В сущности, Петух при всем своем хлебосольстве и добродушии мало чем отличается от других «мертвых душ» крепостнической помещичьей России. Петуха не интересует ничто в мире, кроме еды, имение его заложено, и при гомерическом обжорстве благополучие Петуха должно

скоро кончиться. Прошло уже то время, когда помещик мог целую деревню выгонять на рыбную ловлю, отправляться на пикники с песельниками и гребцами. В новых условиях эти барские затеи приводят к разорению, и недалек час, когда Петух, подобно Хлобуеву, вынужден будет расстаться со своим имением. Недаром Петуховы сыновья, великовозрастные хлыщи и повесы, собираются уже ехать в столицу, потому что «провинция» «не стоит того, чтобы в ней жить». Чичиков, зорко подмечающий признаки дворянского разорения, узнав от Петуха, что имение его заложено, а сам хозяин собирается переехать с сыновьями в Москву «во имя» «просвещения столичного», отчетливо представляет себе его последующую судьбу: «Дурак, дурак! — думал Чичиков, — промотает все, да и детей сделает мотишками. Именьице порядочное. Поглядишь — и мужикам хорошо, и им недурно. А как просветятся там у ресторанов да по театрам, — все пойдет к черту. Жил бы себе, кулебяка, в деревне».

Наиболее полно показана во втором томе фигура Тентетникова. Гоголь намечает в нем более сложный и психологически углубленный образ, чем прежде показанные им образы «небокоптителей». Тентетников не только неизмеримо образованнее и культурнее провинциальных маниловых. Он наделен и положительными чертами и во многом отличен от окружающего его провинциального общества, подобно Онегину заслужив неблагорасположение соседей своим вольнодумством. Но в то же время Тентетников — столь же типичное проявление крепостнической действительности, продукт паразитической жизни дворянского общества, как и остальные персонажи гоголевской поэмы. Гоголь в нем предварил тип Обломова, «лишнего человека», который погибает от своего духовного бессилия, праздности, неприспособленности к какой-либо деятельности.

Рисуя портрет Тентетникова, Гоголь сразу же выделяет как основную черту его «небокоптительство», уже знакомое нам по Манилову: праздность, инертность, разрыв слова и дела, определяющие бесцельность его существования: «Беспристрастно же сказать — он не был дурной человек, — он просто коптитель неба. Так как уже немало есть на белом свете людей, которые коптят небо, то почему же и Тентетникову не коптить его? Впрочем, вот на выдержку день из его жизни, совершенно похожий на все другие, и пусть из него судит читатель сам, какой у него был характер и как его жизнь соответствовала окружающим его красотам». Даже самое времяпрепровождение Тентетникова предваряет во многом картину утреннего туалета Обломова: «Поутру просыпался он очень поздно и, приподнявшись, долго сидел на своей кровати, протирая глаза. И так как глаза на беду были маленькие, то протиранье их производилось необыкновенно долго, и во все это время у дверей стоял человек Михайло с рукомойником и полотенцем. Стоял этот бедный Михайло час, другой,

отправлялся потом да кухню, потом вновь приходил, — барин все еще протирал глаза и сидел на кровати».

В этой сцене Гоголь исчерпывающе показал характер Тентетникова, его бездеятельную, ленивую натуру, и в то же время те специфические черты, которые порождены были крепостничеством. Здесь и крепостной «человек» Михайло, терпеливо выполняющий прихоти своего барина, и развращенная праздностью дворня, и весь жизненный круг крепостного хозяйства. Гоголь отнюдь не идеализирует своего героя, с едкой иронией рассказывая о его занятиях: о «колоссальном предприятии» — сочинении, «долженствовавшим обнять всю Россию со всех точек — с гражданской, политической, религиозной, философической... которое, впрочем, ограничивалось одним обдумыванием». Тентетников принадлежал, по словам Гоголя, к «семейству тех людей, которые на Руси не переводятся, которым прежде имена были: увальни, лежебоки, байбаки и которых теперь, право, не знаю, как назвать». Таким образом, Тентетников с самого начала выступает у Гоголя не как положительный герой, а как одна из типических разновидностей помещичьего «небокоптительства», как «герой недостатков».

Если герои первого тома представляют собой духовных уродов, покрытых чудовищной «корой огрубления», лишены человеческого начала, то Тентетников — «просвещенный» человек. В его образе дворянское «небокоптительство» выступает в своей новейшей формации. Тентетников получил образование и воспитание под руководством идеального педагога — Александра Петровича. Этот «необыкновенный» человек сумел заронить в души своих воспитанников чувство собственного достоинства, интерес к науке. Тентетников по окончании училища поступил в «департамент», но он не смог примириться с царившими там бюрократическими порядками, с чинопочитанием и бюрократизмом и вышел в отставку. Более того, в этот период Тентетников даже сблизился с участниками кружка «огорченных людей» (Гоголь, видимо, имел в виду кружки университетской молодежи 30-х — начала 40-х годов) и был одушевлен самыми благородными стремлениями.

Тентетников либерально настроен. Он не захотел на службе подлаживаться начальству и ушел в отставку, он обиделся на генерала, обратившегося к нему на «ты» и порвал с ним отношения. Уйдя со службы, Тентетников решает посвятить себя «улучшению участи вверенных людей» — своих крепостных. По приезде в деревню Тентетников производит ряд либеральных реформ — он убавил барщину, «прибавил времени мужику», выгнал дурака управляющего, однако все эти мероприятия оказались бесплодны, и по существу Тентетников повел образ жизни, мало чем отличавшийся от Манилова.

Гоголь ядовито высмеивает эту либеральную помещичью идиллию, показывая, как постепенно из помещика-«реформатора» получился байбак и «коптитель неба». Тентетников, как и Платон Платонов, пребывает, по мнению Гоголя, в «душевной спячке». Положительное начало, заложенное в них, не может осуществиться, для их пробуждения необходим внешний толчок. Но в условиях крепостного права из либеральных помещичьих затей ничего путного не выходило, и Тентетников скоро разочаровался в своей реформаторской деятельности. Гоголь показал здесь ту глубокую пропасть, которая лежала между помещиком и крестьянином, показал и то, как даже хорошие задатки погибают в условиях тогдашней действительности. Тентетников написан иными красками, чем Манилов. В его характеристике Гоголь не выделяет гротескно подчеркнутых комических черт, сопровождая его описание лирическими вставками от автора, обращаясь к раскрытию его внутреннего мира. Любовь к Улиньке снова возвращает Тентетникова к жизни и, видимо, в последующих главах этот герой должен был занять еще более значительное место. Эти положительные черты в Тентетникове в известной мере сближают его с такими позднее появившимися в русской литературе героями, как Рудин и Лаврецкий у Тургенева.[403]

Наиболее положительным, даже идеальным характером для автора является дочь генерала Бетрищева Улинька. Видимо, она и должна стать той «чудной русской девицей», появление которой было обещано еще в первой части поэмы. Гоголь стремился воплотить в ней идеал русской женщины, родственный во многом образу пушкинской Татьяны. Улинька противостоит миру «мертвых душ». Она благородна, чиста, добра. «Было в ней что-то стремительное», — указывает Гоголь. Это «стремительное» начало выделяет Улиньку из неподвижности и косности дворянского существования, затянувших в свое липкое болото даже Тентетникова. В самой наружности Улиньки Гоголь подчеркивает эту «стремительность»: «Когда она говорила, у ней, казалось, все стремилось вослед за мыслью — выражение лица, выражение разговора, движение рук; самые складки платья как бы стремились в ту же сторону и казалось, как бы она сама вот улетит вослед за собственными словами. Ничего не было в ней утаенного. Ни перед кем не побоялась бы она обнаружить своих мыслей, и никакая сила не могла бы ее заставить молчать, когда ей хотелось говорить. Ее очаровательная, особенная, принадлежавшая ей одной походка была до того бестрепетно-свободна, что все ей уступало бы невольно дорогу». Улинька ненавидит ложь и обман, вокруг нее распространяется атмосфера духовной чистоты, которую даже Чичиков почувствовал.

Однако и образ Улиньки не смог получить подлинно жизненного наполнения и, при наличии некоторых реальных красок, не стал живым, типическим. Многое намечено в ней еще условными чертами, благодаря

чему самая «идеальность» ее остается недоговоренной, бесплотной. Улинька ненавидит обман и зло, фальшь и лицемерие, но в сохранившихся главах она не показана в активной, действенной роли. Лишь указания на ее дальнейшую судьбу, сохранившиеся в памяти современников, знакомых с уничтоженными главами поэмы, позволяют увидеть в ней не только чистую, идеальную натуру, но и натуру, способную на самопожертвование, на активность. Этим она отдаленно предвещает положительные образы героинь тургеневских романов — Лизу Калитину, Елену Стахову, Ольгу в «Обломове» Гончарова.

Попытка Гоголя показать новые веяния в помещичьем хозяйстве, найти выход из противоречий и кризиса феодально-барщинной системы приводит его к созданию образа Костанжогло, который, при всей своей идейной и художественной неполноценности, весьма характерен. Образом Костанжогло Гоголь пытался доказать возможность эффективного сочетания патриархальных начал с капиталистической рационализацией помещичьего хозяйства, сочетания крепостного земледелия с промышленным, вернее мануфактурным, производством. Добродетельный помещик и образцовый хозяин — это образ, который имеет свою биографию. Его неоднократно пытались показать и до Гоголя в качестве противовеса «дурным» помещикам. Таков добродетельный и просвещенный Горгоний в романе Нарежного «Аристион» (1822), осуществляющий у себя в поместье своего рода руссоистскую идиллию, таков необычайно энергичный рационализатор — помещик Россиянинов в реакционно-мещанском романе Булгарина «Иван Выжигин» 1829), таков Подстолич в дидактическом и сугубо благонамеренном романе К. Массальского «Пан Подстолич» 1830). Однако все эти попытки показать преуспевающего помещика, реформировавшего свое хозяйство в рамках крепостничества, оказывались несостоятельными с идейной стороны и художественно беспомощными.

Не смог преодолеть этого схематизма и Гоголь, пытаясь создать положительный образ преуспевающего помещика, каким является у него Костанжогло. Если Манилов и Тентетников понятия не имеют о сельском хозяйстве, никак не вникают в его ведение, то Костанжогло, по словам Платонова, «землевед такой, у него ничего нет даром. Мало, что он почву знает, как знает, какое соседство для кого нужно, возле какого хлеба какие дерева». Костанжогло отличается необыкновенной энергией, вникает в каждую деталь своего хозяйства, заставляя и других работать с непривычной для крепостного труда интенсивностью: «У меня работай — первое; мне ли, или себе, но уже я не дам никому залежаться. Я и сам работаю как вол...» — говорит о себе Костанжогло. Гоголь всячески стремится подчеркнуть, что он экономен, чрезвычайно бережлив даже в своем домашнем быту, презирает всякую роскошь и барские помещичьи затеи.

Однако образ Костанжогло подсказан Гоголю не столько реальной жизнью, сколько рецептами современной публицистики, ратовавшей за «образцового» помещика-хозяина, способного противостоять дворянскому разорению. Так, Д. Шелехов в «Библиотеке для чтения» еще в 1836 году рисовал облик «рассудительного хозяина», весьма схожий с Костанжогло: «Уменьшение дворни, истребление псовой охоты, сокращение обширных английских садов, простая и скромная жизнь без шумных пиров, бесконечно продолжительных и нелепо роскошных, — все это под конец года сбережет рассудительному хозяину большие денежные капиталы на дела благоразумные и на цветущее состояние его хозяйства».[404]

Костанжогло соединяет в своем лице помещика и фабриканта: в имении он завел мануфактуры для тканья сукон, для варки клея. Но Костанжогло не хочет признавать себя промышленником, по его словам, фабрики у него «сами завелись». В то же время Костанжогло — противник фабрикантов, противник капиталистических отношений. Он держится за крепостную мануфактуру, пытается сочетать рационализацию помещичьего хозяйства с патриархальными началами. Поэтому он осуждает «умников», устроивших «конторы» и «мануфактуры», тех помещиков, которые «торгашами поделались», завели прядильные машины и ткут «кисеи шлюхам городским». Костанжогло считает, что помещик должен прежде всего «возделывать землю»: «Не говорю не заниматься другим, но чтобы в основание легло хлебопашество — вот что. Фабрики заведутся сами собой, да заведутся законные фабрики, — того, что нужно здесь, под рукой человеку на месте, а не эти всякие потребности, расслабившие теперешних людей. Не эти фабрики, что потом, для поддержки и для сбыту, употребляют все гнусные меры, развращают, растлевают несчастный народ. Да вот же не заведу у себя, как ты там ни говори в их пользу, никаких этих внушающих высшие потребности производств, ни табака, ни сахара, хоть бы потерял миллион. Пусть же, если входит разврат в мир, так не через мои руки. Пусть я буду перед богом прав…» Предприимчивый и оборотистый делец, заводящий фабрики и мануфактуры, у которого «всякая дрянь дает доход», выступает у Гоголя как защитник патриархальных начал и обличитель капиталистического «разврата». Костанжогло один из вариантов «примирения» непримиримых противоречий. В том и сказался утопизм Гоголя, что реальные противоречия действительности он пытался «лечить» нереальными, фантастическими средствами.

Образ идеального помещика не получил убедительных, жизненных и типических черт. Костанжогло так и остался схематическим резонером в духе стародумов XVIII века. Не случайно, что и «показ» Костанжогло осуществлен лишь через его речи, никаких характерных признаков, индивидуальных черт в нем не дано.

Самое описание имения Костанжогло хотя и сделано в духе характеристики поместий в первой части, однако также имеет слишком общий, бесцветный характер, отчасти повторяя описание деревни Собакевича: «Избы все крепкие; улицы торные; стояла ли где телега — телега была крепкая и новешенькая», даже «мужик попадался с каким-то умным выражением лица». Характерно, что Чичиков, рассматривая «жилище» этого «необыкновенного человека», не смог найти в нем никаких индивидуальных черт. «Чичиков с любопытством рассматривал жилище этого необыкновенного человека, который получал 200 тысяч, думая по нем отыскать свойства самого хозяина, как по оставшейся раковине заключают об устрице или улитке, некогда в ней сидевшей и оставившей свое отпечатление», — говорит Гоголь, как бы раскрывая здесь свой обычный художественный прием. Однако по убранству комнат Костанжогло нельзя было вывести никакого заключения и об их хозяине: «Комнаты все просты, даже пусты: ни фресков, ни картин, ни бронз, ни цветов, ни этажерок с фарфором, ни даже книг». Эта спартанская простота обстановки должна подчеркнуть простоту самого Костанжогло, однако бледность описания не помогает созданию образа. Да и сам Костанжогло показан на редкость бесцветно. Гоголь упоминает лишь о том, что он человек «лет 40», «живой, смуглой наружности, в сертуке верблюжьего сукна» и в «триповом картузе». Сверх этих беглых, весьма невыразительных и скудных подробностей мы больше о Костанжогло ничего не узнаем. Эта бедность красок совершенно не похожа на обычную для Гоголя живописную манеру изображения. Схематичность, нежизненность облика Костанжогло не менее явственна и в его речевой характеристике.

Костанжогло говорит книжными цитатами, во многом совпадающими с высказываниями Гоголя в его «Выбранных местах из переписки с друзьями». Напомним хотя бы мракобесное рассуждение Костанжогло о том, что мужика не следует учить грамоте. «Думают, как просветить мужика, — с возмущением говорит Костанжогло. — ...Что пишут теперь эти щелкоперы! Пустит какой-нибудь молокосос книжку и так вот все и бросятся на нее... Возделывай землю в поте лица своего, сказано. Тут нечего мудрить...» И по содержанию и по стилю эти рассуждения совпадают со словами самого Гоголя в письме «Русский помещик»: «Учить мужика грамоте затем, чтобы доставить ему возможность читать пустые книжонки, которые издают для народа европейские человеколюбцы, есть действительно вздор». Вообще самый образ Костанжогло и его рассуждения являются как бы пересказом положений письма «Русский помещик». Костанжогло в своих рассуждениях развивает основную мысль письма Гоголя, его обращение к помещику: «... будь патриархом, сам начинателем всего и передовым во всех делах».

Не менее схематичен и другой «положительный» персонаж поэмы — откупщик и миллионер Муразов, способный, по характеристике

Костанжогло, управлять «целым государством», совмещающий деловые качества с патриархальными добродетелями и выступающий носителем религиозно-нравственного начала. Богатство не мешает Муразову сохранить патриархальную простоту: он живет в неприхотливой комнатке, одевается по-купечески и является правдолюбцем в духе славянофильских утопий. Муразов выступает моральным судьей и благодетелем Чичикова, наставляет на путь истинный промотавшегося Хлобуева, посылая его собирать по городам и весям на построение храма.

Если в лице Костанжогло Гоголь хотел показать идеального помещика, сумевшего сочетать рационализацию крепостного хозяйства с патриархальными устоями, то Муразов идеальный христианин. Он ведет аскетический образ жизни, ходит в поддевке и проповедует «слово божие», высказывая те идеи, которые так полно развиты были Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Проповедь Муразова сводится к религиозному увещанию о «благоустройстве душевного имущества», из-за отсутствия которого, по его словам, все «грызут и едят друг друга». Этот ханжески-елейный облик откупщика-христианина, так же как и фигура Костанжогло, ничего общего не имел с действительностью, благодаря чему Муразов и выступает как навязчиво-поучающий резонер.

В главах и фрагментах, посвященных Костанжогло и Муразову, меняется и метод повествования. Автор как бы передоверяет здесь речь Костанжогло или Муразову, ограничивая свою роль лишь скупыми ремарками фактического характера, отказываясь и от иронии и от лирических отступлений. Благодаря этому повествование приобретает сухой, книжный характер, тем более что речь Костанжогло лишена живых разговорных красок и интонаций, которые обычно отличают гоголевских героев. Костанжогло говорит словно цитатами из сельскохозяйственных книг и статей. Под стать ему и Муразов, который уснащает свою речь благонамеренными прописями и перлами церковного красноречия: «Без помощи свыше ничего нельзя. Но молитва собирает силы. Перекрестясь, говорит человек: «Господи, помилуй», — гребет и доплывает до берега».

Ни Костанжогло, ни Муразов не получились «положительными героями», потому что их образы не только ничего общего не имели с реальностью, но выражали идеи, глубоко чуждые прогрессивному историческому развитию. Отсюда и художественная неудача этих образов, лишенных плоти и крови, остающихся бесцветными и надуманными схемами. Даже мастерство в рисовке внешнего облика персонажей, языковые средства изображения изменяют Гоголю. Писатель не смог избежать поражения, отправляясь от абстрактных и утопических замыслов, а не от жизни.

Н. Г. Чернышевский глубоко объяснил причину неудачи Гоголя в создании положительных образов второй части поэмы, видя ее в нарушении тесной связи творчества писателя с действительностью: «Когда действительность представляла идеальные лица, они превосходно выходили у Гоголя, как, например, в «Тарасе Бульбе» или даже в «Невском проспекте» (лицо художника Пискарева). Если же действительность не представляла идеальных лиц или представляла в положениях, недоступных искусству, — что оставалось делать Гоголю? Выдумывать их? Другие, привыкшие лгать, делают это довольно искусно, но Гоголь никогда не умел выдумывать... и выдумки у него выходили всегда неудачны».[405]

Необходимо отметить, что, говоря о лицах, находящихся «в положениях, недоступных искусству», Чернышевский имел в виду тех подлинных защитников народных интересов, писать о которых в условиях политической реакции было невозможно.

Центральный вопрос эпохи — вопрос о крепостном праве, о положении крестьян — Гоголь пытался разрешить, отстаивая порочную идею примирения сословий во имя спасения от капиталистического «разврата». Отсюда и попытка изобразить в идиллическом свете «идеального» помещика Костанжогло, благодетельного миротворца-христианина откупщика Муразова и представителя государственной мудрости — генерал-губернатора. Поставленная Гоголем во втором томе «Мертвых душ» задача создания положительного идеала являлась исторически назревшей, но Гоголю она представлялась в искаженной, мистифицированной форме.

Свои мечты о лучшем устроении общества Гоголь вкладывает в уста добродетельного генерал-губернатора. Дошедшие до нас главы второго тома обрываются на его обличающей чиновников речи. Генерал-губернатор, князь, выступает в поэме Гоголя, однако, не как живой, типический персонаж, а как авторский рупор. В его речи содержится суровый приговор той «неправде», которая стала господствовать всюду: «... никакими средствами, никакими страхами, никакими наказаниями нельзя искоренить неправды: она слишком уже глубоко вкоренилась». Таков безотрадный вывод, к которому пришел Гоголь. Он понимает, что единственное спасение — в коренной перестройке общества, но путь к этому видит лишь в моральном самоусовершенствовании. Поэтому и призыв князя «спасать нашу землю», которая гибнет не от «нашествия двадцати иноплеменных языков», а от развращенности и продажности «правления», корыстолюбия чиновников, завершается моралистической формулой — «восстать против неправды».

В письме «Занимающему важное место» Гоголь еще раньше сформулировал те идеи религиозного примирения и разрешения всех

противоречий, которые высказывает в своих речах генерал-губернатор. «Много злоупотреблений: завелись такие лихоимства, — писал Гоголь в «Переписке», — которые истребить нет никаких средств человеческих». Однако если осуждение в речи генерал-губернатора всеобщего лихоимства «другого правительства» чиновно-бюрократической клики и достигает высокого гражданского пафоса, то средства, предлагаемые им для искоренения этой «неправды», настолько утопичны и наивны, что свидетельствуют о полном бессилии писателя понять подлинные исторические ее причины. Реакционная утопия благотворной деятельности умудренного христианским вероучением правительства, излагаемая генерал-губернатором, объективно выгодна была лишь феодально-крепостническим кругам. Боязнь социальных потрясений, вызванных подъемом общественного движения, привела Гоголя к этой идеализации отжившего «патриархального» уклада, представлявшегося писателю панацеей от всех бед.

Приписывая добродетельную заботу о народе откупщику Муразову, заставляя «покаяться» Хлобуева или даже того же Чичикова, Гоголь объективно становился на реакционные позиции, хотя субъективно он и желал облегчить положение народа. Поэтому, говоря о втором томе «Мертвых душ», мы не должны забывать о глубоких идейных ошибках и заблуждениях писателя. Но там, где Гоголь не находился в плену своих ложных взглядов, он сохранял всю силу своего могучего и правдивого таланта, создавая правдивые и обобщенные образы Петуха, помещика Кошкарева, генерала Бетрищева, Тентетникова, не уступающие по своему типизму героям первой части поэмы. Там же, где Гоголь пытался представить положительные образы, не имевшие основания, почвы в реальной действительности, он и как художник оказывался в плену у голой абстракции.

В первой части «Мертвых душ» Гоголь ставил перед собой обличительную задачу. Это и придало такую художественную силу, правдивость и типическую обобщенность созданным им образам. Однако и тогда неясен был для писателя путь исправления и преобразования общества. В период создания второго тома поэмы Гоголь уже находился под влиянием реакционной утопии, и положительное начало ему представлялось теперь в форме морального, христианского самоусовершенствования. В этом и было основное противоречие в мировоззрении писателя, приводившее его к ошибочным выводам, сказавшимся и в его художественном методе. «Виноват ли он (то есть Гоголь. — *Н. С.*) в этой тесноте своего горизонта? — спрашивал Чернышевский, отклоняя разрыв между художником и мыслителем. — Мы не вздумаем оправдывать его избитою фразою, что он, дескать, был художник, а не мыслитель. Недалеко уйдет тот художник, который не получил от природы ума, достаточного для того, чтобы сделаться и мыслителем».[406]

Во второй части «Мертвых душ» (а возможно, и в третьей, им задуманной) Гоголь пытался найти ответ на поставленный им в конце первого тома вопрос: «Русь, куда ж несешься ты?» Но ответа на этот вопрос он так и не смог дать. Поиски выхода и во втором томе диктовались страстным желанием писателя угадать пути движения вперед, которое так нужно было России. «Будьте не мертвые, а живые души», — завещает он. Однако путь к этому Гоголь видел лишь в нравственном самоусовершенствовании. «Общество тогда только поправится, — пишет он в своем «Завещании», — когда всякий частный человек займется собою и будет жить как христианин, служа богу теми орудиями, какие ему даны, и стараясь иметь доброе влияние на небольшой круг людей, его окружающих. Все придет тогда в порядок, сами собой установятся тогда правильные отношения между людьми, определятся пределы, законные всему. И человечество двинется вперед». Здесь горячая вера в движение человечества вперед сочетается с утопическими, ложными представлениями писателя о самих путях и средствах этого движения.

Трудно сказать, как бы пошло дальше развитие второй части «Мертвых душ». Некоторые из современников писателя, слышавшие в его чтении главы, впоследствии уничтоженные автором, передают содержание этих глав. По этим свидетельствам можно в известной мере представить дальнейшее развитие действия. Наиболее подробное изложение оставил Л. И. Арнольди, слышавший чтение Гоголя. В уцелевших главах второй части история отношений Тентетникова и Улиньки прерывается на приезде Чичикова к ее отцу генералу Бетрищеву. Чичиков со свойственной ему обходительностью добивается расположения генерала и, ловко устраивая свои дела, содействует примирению с ним Тентетникова. В отсутствующих главах имелось, по свидетельству Арнольди, описание домашней жизни генерала Бетрищева, обеда, на котором присутствовал Чичиков.

Чичиков, вернувшись к Тентетникову, передает ему, что генерал сожалеет о ссоре и готов даже первый к нему приехать с визитом, чтобы просить прощения. Тентетников, обрадованный таким исходом, решает сам ехать к Бетрищеву. За обедом у Бетрищева происходит разговор о войне 1812 года, в связи с тем что Чичиков сообщил уже Бетрищеву о сочинении Тентетникова на эту тему. По словам Арнольди: «После второго блюда генерал заговорил с Тентетниковым о его сочинении и коснулся 12-го года. Чичиков струхнул и со вниманием ждал ответа. Тентетников ловко вывернулся. Он отвечал, что не его дело писать историю кампании, отдельных сражений и отдельных личностей, игравших роль в этой войне, что не этими геройскими подвигами замечателен 12-й год, что много было историков этого времени и без него, но что надобно взглянуть на эту эпоху с другой стороны: важно, по его мнению, то, что весь народ встал, как один человек, на защиту

отечества; что все расчеты, интриги и страсти умолкли на это время; важно, как все сословия соединились в одном чувстве любви к отечеству, как каждый спешил отдать последнее свое достояние и жертвовал всем для спасения общего дела; вот что важно в этой войне и вот что желал он описать в одной яркой картине, со всеми подробностями этих невидимых подвигов и высоких, но тайных жертв! Тентетников говорил довольно долго и с увлечением, весь проникнулся в эту минуту чувством любви к России».[407]

Это свидетельство важно тем, что в уста Тентетникова Гоголь вкладывает свое собственное понимание событий Отечественной войны 1812 года, как войны общенародной. Такое глубокое понимание решающей роли патриотического подъема русского народа в 1812 году свидетельствует о том, что Гоголь в образе Тентетникова стремился передать положительное начало. Эта патриотическая речь Тентетникова делает вполне возможной его дальнейшее «перерождение». Как передает Арнольди, после посещения Тентетникова Улинька идет молиться на могилу матери, а затем упрашивает отца согласиться на ее брак с Тентетниковым. После согласия генерала Чичиков по его просьбе отправляется в поездку известить о предполагаемом браке знатных родственников Бетрищева.

По словам А. О. Смирновой, во второй части была и еще одна сюжетная линия — история отношений Платонова, сопровождаемого Чичиковым в его поездке, с Чеграновой, которую они встречают в имении брата генерала Бетрищева.[408] Арнольди передает со слов Смирновой, что «удивительно хорошо отделано было одно лицо в одной из глав; это лицо — эманципированная женщина-красавица, избалованная светом, кокетка, проведшая свою молодость в столице, при дворе и за границей».[409]

Другой современник Гоголя кн. Д. А. Оболенский рассказывает, что слышал от Шевырева содержание последних глав, в которых история Тентетникова и Улиньки якобы заканчивалась ссылкой Тентетникова в Сибирь. «В то время когда Тентетников, пробужденный от своей апатии влиянием Улиньки, блаженствует, будучи ее женихом, его арестовывают и отправляют в Сибирь; этот арест имеет связь с тем сочинением, которое он готовил о России, и с дружбой с недоучившимся студентом с вредным либеральным направлением. Оставляя деревню и прощаясь с крестьянами, Тентетников говорит им прощальное слово (которое, по словам Шевырева, было замечательное художественное произведение). Улинька следует за Тентетниковым в Сибирь, — там они венчаются и пр.».[410] Правдоподобность этой версии подтверждается в известной мере и сохранившимися записями и выписками Гоголя о Сибири, интересовавшей писателя в последние годы его работы над «Мертвыми душами». Если принять версию, передаваемую Д. Оболенским, то

содержание и самый характер второго тома в целом значительно отличаются от первого. Чичиков уже оттесняется с его главенствующей роли, и события романа развиваются не только и не столько в связи с ним, а переплетаются с судьбами других героев. Видимо, при этом значительно меньшее место занимало сатирическое начало, а все больше выдвигалась на первый план психологическая характеристика героев и авторская лирика. Намечаются уже новые характеры, судьбы «новых людей», которые в душной и ограниченной атмосфере первого тома просто не могли бы и явиться. Не чичиковы и ноздревы появляются уже в качестве героев, а Улинька и переродившийся Тентетников.

Но все эти свидетельства и предположения довольно зыбки, хотя они и не противоречат основным сюжетным линиям второго тома в сохранившихся главах. Перед Гоголем еще неотступнее, чем раньше, встала необходимость найти ответ на самые насущные вопросы современности, и этот ответ он пытался найти, обратившись к созданию образа положительного героя. Однако насколько мы можем судить о дальнейшем по сохранившимся главам поэмы, «перерождение» Тентетникова и других героев поэмы отнюдь не следует представлять себе как переход писателя на подлинно демократические, передовые позиции. Возрождение героев «Мертвых душ» Гоголю представлялось в духе религиозно-нравственного их перевоспитания, соответствующего тем идеям, которые высказываются Муразовым и генерал-губернатором. Поэтому окончание поэмы для самого Гоголя означало бы изображение героев «переродившимися», действующими на основе религиозно-христианской морали.

Мы имеем свидетельство современника, хотя и исходящее из реакционного лагеря, о том, что Гоголь предполагал завершить свою поэму духовным воскрешением Чичикова, а также и других героев: «Помнится, когда кое-что прочитал я Гоголю из моего разбора «Мертвых душ», желая только познакомить его с моим способом рассмотрения этой поэмы, то я его прямо спросил, чем именно должна кончиться эта поэма. Он, задумавшись, выразил свое затруднение высказать это с обстоятельностью. Я возразил, что мне нужно знать, оживет ли как следует Павел Иванович? Гоголь, как будто с радостью, подтвердил, что это непременно будет и оживлению его послужит прямым участием сам царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма. В изъяснении этой развязки он несколько распространился, но, опасаясь за неточность воспоминания подробностей, ничего не говорю об этих его речах. «А прочие спутники Чичикова в «Мертвых душах», — спросил я Гоголя, — и они тоже воскреснут?» — «Если захотят», — ответил он с улыбкою и потом стал говорить, как необходимо далее привести ему своих героев в столкновение с истинно хорошими людьми, и проч. и проч.».[411]

В тексте второй части поэмы также имеются намеки на «перерождение» Чичикова. В словах Муразова, посетившего Чичикова в тюрьме, выражена та точка зрения, которая, видимо, является для Гоголя основным доводом в пользу «перерождения» Чичикова. Неутомимая энергия Чичикова должна быть направлена не на «добывание своей копейки», а на «добро», на общее благо: «Я думаю о том, — говорит Муразов, — какой бы из вас был человек, если бы так же и силою и терпеньем да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель. Боже мой, сколько бы вы наделали добра! Если бы хоть кто-нибудь из тех людей, которые любят добро, да употребили бы столько усилий для него, как вы для добывания своей копейки, да сумели бы так пожертвовать для добра и собственным самолюбием и честолюбием, не жалея себя, как вы не жалели для добывания своей копейки, боже мой, как процветала бы наша земля!» В этих словах Муразова выражена идея второй части поэмы о возможности перевоспитания, переключения на «добро», то есть на общее благо тех сил, которые устремлены на «зло», служат личной корысти. Уверовавший в «добро» Чичиков, так же как и собирающий милостыню на построение храма Хлобуев, должен духовно просветиться, смотреть на свою жизнь как на религиозный подвиг.

Однако правда жизни, верность Гоголя действительности не могли примириться с этой искусственной морально-религиозной схемой, не имевшей никакой опоры в самой жизни. Чичиков сохраняет свои прежние черты и качества и во втором томе: «Он немножко постарел; как видно, не без бурь и тревог было для него это время. Казалось, как бы и самый фрак на нем немножко поизветшал, и бричка, и кучер, и слуги, и лошади, и упряжь как бы поистерлись и поизносились. Казалось, как бы и самые финансы даже не были в завидном состоянии. Но выражение лица, приличие, обхождение остались те же. Даже как бы еще приятнее стал он в поступках и оборотах, еще ловче подвертывал под ножку ножку, когда садился в кресла. Еще более было мягкости в выговоре речей, осторожной умеренности в словах и выражениях, более умения держать себя и более такту во всем».

По-прежнему Чичиков одержим стремлением к наживе и благополучию, во имя которых готов на любую подлость, жульничество и даже преступление. Мечты о собственном имении, «бабенке», «чичонках» еще сильнее подогревают его хищническую, плутоватую «деятельность». Он не прочь обворожить генерала Бетрищева, вкрадывается в доверие к Тентетникову, благоговеет перед хозяйственным преуспеванием Костанжогло, все время заботясь лишь об одном — об устройстве своих темных дел, о возможности поживиться за счет ближнего. Даже достигнув, казалось бы, увенчания своих замыслов — покупки имения Хлобуева, Чичиков думает, как бы надуть его, не выплатить всех денег. Он пускается во все тяжкие, устраивая наглый подлог завещания тетки Хлобуева. Лишь попав за свои

жульнические проделки в тюремное заключение, достойнейший Павел Иванович впервые подумал о «душе», предался сокрушению. В своих покаянных речах он, стремясь умилостивить Муразова, пускается в «возвышенные» рассуждения, уподобляя себя кораблю, сокрушенному в щепки во время бури.

Слезы Чичикова и его «раскаяние» столь же фальшивы и лицемерны, как и вся его «деятельность». Хотя Гоголь и говорит, что «вся природа» Чичикова «потряслась и размягчилась», однако, когда к нему приходит жулик и аферист Самосвитов и берется его выручить за тридцать тысяч, Чичиков вновь принимается за старое: «Он возымел сильную надежду, и уже начали ему вновь грезиться кое-какие приманки, вечером театр, плясунья, за которою он волочился. Деревня и тишина стали казаться бледней, город и шум — опять ярче, ясней... О, жизнь!»

И во второй части немало горьких и едких сатирических обличений по поводу «путешествия» Чичикова «по сундукам», подделки им завещания тетки Хлобуева. Гоголь обращается к читателю с выводом: «Чичиков не то чтобы украл, но попользовался. Ведь всякий из нас чем-нибудь попользуется: тот казенным лесом, тот экономическими суммами, тот крадет у детей своих ради какой-нибудь приезжей актрисы, тот у крестьян ради мебелей Гамбса или кареты. Что делать, если завелось так много всяких заманок на свете?» Однако, несмотря на эти сатирические мотивы, яркие и художественно полноценные образы, вторая часть осталась не только незавершенной, но и крайне неровной.

Гоголь потому и не мог закончить своей поэмы, что его устремления были противоречивы, а главное — противоречили исторически поступательному ходу самой действительности. С одной стороны, они шли от жизни, от правдивого изображения тех социальных процессов, того кризиса феодально-крепостнических порядков, который порождал «мертвые души» дворянского общества. С другой стороны, в поисках выхода Гоголь приходил к реакционной утопии, к попытке примирения социальных противоречий. Это столкновение реалистического изображения действительности с религиозно-моралистической тенденцией и не давало Гоголю возможности завершить свою поэму. Характерно в этом отношении свидетельство И. С. Аксакова, близко знавшего Гоголя и осведомленного о его планах. И. С. Аксаков писал И. С. Тургеневу вскоре после смерти писателя, что Гоголь «изнемог под тяжестью неразрешимой задачи, от тщетных усилий найти примирение и светлую сторону там, где ни то, ни другое невозможно, — в обществе».[412]

Художественный метод второй части «Мертвых душ» отличен от первой. Ведь и самая задача, поставленная здесь писателем, во многом иная: показать не застойную неподвижность жизни, а возникновение в ней новых начал, борьбу за преобразование жизни. Сохраняя основные

особенности своей прежней манеры, генерализацию образа, обращение к типической детали, Гоголь выводит в своей поэме действующих лиц, показанных в их развитии. Таков прежде всего Тентетников. В основе авторского замысла лежало стремление показать именно перерождение (или «возрождение») тех героев, которые должны были пройти длительный путь «перевоспитания». Как отметил В. А. Десницкий, говоря о второй части «Мертвых душ»: «Нет сомнения, что Гоголь второго тома «Мертвых душ», так старательно изучавший «вещественную и духовную статистику» России, свои «переходные» и «положительные» типы людей мысли и положительного действия писал с натуры. Но его «натурализм», его реалистический метод был организован миросозерцанием, социально-политическими, религиозно-философскими идеями. В силу понимания Гоголем задач второго тома, его персонажи утверждались Гоголем «натуралистически», списывались, возможно, вплоть до копирования, фотографирования с натуры».[413] Трудно, однако, согласиться с В. А. Десницким в том, что Гоголь второго тома — натуралист. Нет, не фотографирование действительности ослабляло силу реализма писателя, а, наоборот, уход от действительности в условную идеализацию, дидактическое подчинение образов и явлений жизни религиозно-философским идеям. Именно поэтому не удались, не жизненны и не типичны такие образы, как Костанжогло и Муразов, хотя и срисованный с откупщика Бенардаки.

Вторая часть «Мертвых душ» оказалась лишенной внутреннего и внешнего единства. Замысел Гоголя в сохранившихся главах не осуществился. Ни «несметного богатства русского духа», ни «мужа», наделенного «божескими доблестями», показать Гоголь не смог. Плюшкина и Собакевича сменили Муразов и Костанжогло, но они не обнаруживают никаких «доблестей» и «богатства русского духа». Чичиков так и не смог отрешиться от своей жажды приобретательства, даже при содействии «благодетельного» откупщика Муразова.

В своей попытке показать положительные идеалы Гоголь, по словам Добролюбова, потерпел неудачу: «Он захотел представить идеалы, которых нигде не мог найти!»[414] Позднее об этом говорил и Салтыков-Щедрин, отмечая неудачу Гоголя в его поисках положительного героя. В статье «Напрасные опасения» (1868) он писал: «Новая русская литература не может существовать иначе, как под условием уяснения тех положительных типов русского человека, в отыскивании которых потерпел такую громкую неудачу Гоголь».[415]

Неудача Гоголя являлась результатом не только личной слабости писателя, его отхода от передового круга современников, его испуга перед наступающим капитализмом. Эта неудача, это неумение определить положительный идеал объясняются и условиями его эпохи.

В. И. Ленин, характеризуя политические утопии, указывал, что утопия является неосуществимым «пожеланием, которое не опирается на общественные силы». «Чем меньше свободы в стране, чем скуднее проявления открытой борьбы классов, — пишет Ленин, — чем ниже уровень просвещения *масс*, — тем легче возникают обыкновенно политические утопии…».[416]

Гоголь страстно хотел показать в последующих томах поэмы духовное возрождение человека, освобождение его от пут собственнической, эгоистической психологии, превращение «мертвых душ» в живые. Об этом он неоднократно говорит в письмах. В письме к Н. Языкову, помещенному в «Выбранных местах» под названием «Предметы для лирического поэта в нынешнее время», Гоголь намечал ту программу, которая в известной мере должна была осуществиться и в дальнейших частях «Мертвых душ». И здесь основным для писателя является показ «прекрасного» человека. «Воззови, в виде лирического сильного воззванья, к прекрасному, но дремлющему человеку, — обращается он к Языкову, упоминая при этом: — О, если бы ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома «Мертвых душ»!» Таким образом, Гоголь предполагал показать и нравственное возрождение даже Плюшкина.

Но именно невозможность показать это «возрождение» прекрасного человека в современных условиях в обстановке господства «мертвых душ», в условиях крепостнических и буржуазно-капиталистических отношений и привела писателя к катастрофе, к отказу от уже написанного, к уничтожению второго тома поэмы. Говоря о сожжении им второго тома в 1845 году, Гоголь так объяснял неудачу своего замысла: «… бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого. Последнее было мало и слабо развито во втором томе «Мертвых душ», а оно должно было быть едва ли не главное; а потому он и сожжен». Но показать «дорогу» к прекрасному на тех путях религиозного самоусовершенствования, которые намечались Гоголем, было делом невозможным: сама действительность, все историческое развитие страны препятствовали этому. Отсюда и творческая неудача писателя, его идейная и творческая катастрофа.

Несмотря на настойчивую работу, второй том подвигался медленно. Идейные колебания Гоголя, его неуверенность сказались в многочисленных переделках, не позволявших довести поэму до конца. Он все чаще начинает думать о смерти, погружается в чтение церковных книг, поддается религиозно-мистическим настроениям, поддерживаемым его новым реакционным окружением, состоявшим из представителей консервативных кругов. С. Т. Аксаков сообщал в письме 1852 года к С. Шевыреву о мучительных колебаниях писателя, которые и

привели к сожжению второго тома «Мертвых душ»: «… в самое последнее свидание с моей женой Гоголь сказал, что он не будет печатать второго тома, что в нем все никуда не годится и что надо все переделать».[417] Сожжение набело переписанных глав второго тома как нельзя больше подтверждает эти слова.

Гоголь оказался одиноким, окруженным реакционными мракобесами и, кроме того, тяжелобольным. Все это способствовало нарастанию душевного кризиса и того психически-болезненного состояния, которое привело его к трагическому концу.

В начале 1852 года приехал к гр. А. П. Толстому, у которого жил Гоголь, фанатический изувер, священник Матвей Константиновский. Он требовал от Гоголя соблюдения религиозных обрядов, отречения от искусства. Измученный сомнениями и болезнью, Гоголь пытался сопротивляться его влиянию, но силы писателя были надорваны, и запугивания этого мракобеса оказывали на него губительное действие.

Уже с начала 1851 года болезненное состояние Гоголя все более и более усиливалось. Он уклонялся от встреч со знакомыми, уединялся в особняке графа А. П. Толстого и все чаще впадал в мрачное состояние духа. Правда, еще в последний год жизни Гоголь пытался осуществить новое издание своих сочинений, сам даже держал корректуру нескольких томов, однако завершить это издание ему не удалось. Н. В. Берг, встречавшийся с Гоголем в это время, рассказывает в воспоминаниях, что он «был постоянно скучен и вял в движениях… Говорил немного и тоже как-то вяло и неохотно. Улыбка редко мелькала на его устах. Взор потерял прежний огонь и быстроту. Словом, это были уже развалины Гоголя, а не Гоголь».[418]

За несколько дней до смерти Гоголь стал отказываться от пищи, отстранял заботы о своем здоровье, не желал принимать лекарство. В болезненном состоянии Гоголь сжег рукописи второго тома «Мертвых душ», от которого случайно сохранились лишь черновики отдельных глав. Лечивший писателя врач А. Т. Тарасенков так рассказывает об этом сожжении (в ночь с 11 на 12 февраля ст. ст.): «Николай Васильевич велел своему мальчику раскрыть печную трубу, вынул из шкапа большую кипу писаных тетрадей, положил в печь и зажег их. Мальчик заметил ему: «Зачем вы это делаете? Может, они и пригодятся еще». Гоголь его не слушал; и когда почти все сгорело, он долго еще сидел задумавшись, потом заплакал и велел пригласить к себе графа. Когда тот вошел, он показал ему догорающие листы бумаг и с горестью сказал: «Вот что я сделал! Хотел было сжечь некоторые вещи, давно на то приготовленные, а сжег все! Как лукавый силен — вот он к чему меня подвигнул. А я было там много дельного уяснил и изложил. Это был венец моей работы; из него могли бы все понять и то, что неясно у меня было в прежних сочинениях!»[419] Естественно, что точность этих слов Гоголя не может

быть проверена, но самый поступок его свидетельствовал о глубокой неудовлетворенности писателя теми мучительными поисками, которые отняли у него последние годы жизни.

Двадцать первого февраля (4 марта по н. ст.) 1852 года в 8 часов утра Гоголь скончался. Умер он в совершенной нищете. После смерти писателя не оказалось никакого имущества, кроме «незначительного носильного платья», как указано было в описи осмотра вещей.

Похороны Гоголя, несмотря на все старания правительственных кругов придать им наиболее скромный и незаметный характер, превратились в широкую общественную демонстрацию. Один из участников похорон так описывает прощание Москвы с писателем: «(Гоголя) отпевали в церкви университета, которого он был почетным членом. Из церкви понесли его в отдаленный Данилов монастырь, где он желал быть похороненным возле поэта Языкова. Вся Москва была на этом печальном празднике. «Кого это хоронят? — спросил прохожий, встретивший погребальное шествие, — неужели это все родные покойника?» — «Хоронят Гоголя, — отвечал один из молодых студентов, шедших за гробом, — и все мы его кровные родные, да еще с нами вся Россия».[420]

О смерти Гоголя не разрешено было писать в печати. Единственным откликом являлось письмо из Петербурга И. С. Тургенева, помещенное в «Московских ведомостях». За опубликование этого письма Тургенев был арестован и выслан в деревню. В письме Тургенев писал: «Гоголь умер! Какую русскую душу не потрясут эти два слова? Он умер. Потеря наша так жестока, так внезапна, что нам все еще не хочется ей верить. В то самое время, когда мы все могли надеяться, что он нарушит, наконец, свое долгое молчание, что он обрадует, превзойдет наши нетерпеливые ожидания, — пришла эта роковая весть! Да, он умер, этот человек, которого мы теперь имеем право, горькое право, данное нам смертью, назвать великим; человек, который своим именем означит эпоху в истории нашей литературы; человек, которым мы гордимся как одной из слав наших!»[421]

Заключение

Велик писательский подвиг Гоголя. Вся жизнь его была наполнена упорным трудом. Гоголь рассматривал свое творчество как служение обществу и народу, как исполнение своего гражданского долга. Это глубокое осознание общественной миссии писателя определило весь его жизненный и творческий путь. Писатель для Гоголя — выразитель народного мнения, и вместе с тем он должен указывать обществу дорогу вперед, учить и воспитывать его в духе благородных, гуманных и патриотических идеалов, бесстрашно говорить обществу правду, как бы горька и неприятна она ни была.

Гоголь остался и для последующих поколений великим писателем-реалистом, обличителем и разоблачителем современной ему крепостнической действительности. Созданные им образы благодаря своей жизненной правдивости и силе социальной обобщенности и типичности сохранили свое значение вплоть до нашего времени. Глубина и широта изображения характеров и типов, сложившихся в эксплуататорском обществе, сделали возможным и применение их к проявлениям других исторических и социальных укладов. Такие образы Гоголя, как Хлестаков, городничий, Чичиков, Ноздрев, Плюшкин, Собакевич, Держиморда и многие другие, давно уже стали нарицательным обозначением самых отвратительных сторон собственнического эксплуататорского общества — его лицемерия, лживости, хамства, чудовищного эгоизма, стяжательства и угнетения простого трудящегося человека.

Гоголь вместе с Белинским, раскрывшим объективно-критическое содержание и значение гоголевского творчества, оказал большое воздействие на революционных разночинцев. Он «привил новому поколению резкий и суровый взгляд на действительность, первый подверг ее строгому разбору» (Добролюбов), первый сосредоточил внимание на «несовершенствах» жизни (Чернышевский). Писатели революционной демократии — Чернышевский, Некрасов, Салтыков-Щедрин — продолжили и углубили именно эти стороны творчества Гоголя. Они придали его произведениям политическую насыщенность и целеустремленность, они смело сделали те выводы, которые не мог еще сделать сам Гоголь.

Гоголь содействовал созданию подлинно демократической культуры и литературы, в этом было великое объективно-историческое значение его деятельности как художника-реалиста. Могучий критический реализм его творчества способствовал тому, что с появлением Гоголя литература наша исключительно обратилась к русской жизни, к русской действительности, — как писал о значении гоголевского реализма Белинский.

Вслед за Белинским на это значение Гоголя в утверждении критического реализма в русской литературе указал и Чернышевский, считая целый период (от появления «Ревизора» до конца 50-х годов) «гоголевским периодом»: «... за Гоголем остается заслуга, — писал Чернышевский, — что он первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое».[422]

Чернышевский не только отметил огромную роль Гоголя в развитии русской литературы, но и значение его в мировой литературе. Сопоставляя Гоголя с такими корифеями западноевропейской литературы, как Диккенс, Теккерей, Гете, Жорж Санд, Чернышевский

указывает на превосходство и преимущество перед ними Гоголя как художника суровой жизненной правды, беспощадного обличителя и обвинителя буржуазно-дворянского общества. Говоря о том, что Гете «равно приветлив и утонченно деликатен к каждому», что западноевропейские писатели смягчали свою критику буржуазных отношений, допускали компромисс, Чернышевский подчеркивает, что Гоголь, «питая грудь ненавистью (здесь Чернышевский пользуется словами стихотворения Некрасова. — *Н. С.*) ко всему низкому, пошлому и пагубному, «враждебным словом отрицанья» против всего гнусного «проповедует любовь» к добру и правде».[423]

Мировое значение творчества Гоголя заключается в социальной силе и смелости его сатиры, срывавшей маску лицемерия с эксплуататорского строя. Он создал галерею типических образов, по своей реалистической выразительности, по своему типизму и социальной емкости занявших почетное место в европейской литературе. Вместе с тем творчество Гоголя показало пример сочетания сатирического начала, — страстного, бичующего, беспощадного, — с глубокой человечностью и с поэтически чарующим лиризмом.

Подводя итог жизни и творческой деятельности Гоголя, Чернышевский сказал о том положительном, что он дал последующим поколениям: «… Гоголь был горд и самолюбив, но он имел право быть горд своим умом, своим страстным желанием блага родной земле, своим гением, своими заслугами перед всем русским обществом. Он сказал нам, кто мы таковы, чего недостает нам, к чему должны стремиться, чего гнушаться и что любить. И вся его жизнь была страстною борьбою с невежеством и грубостью в себе, как и в других, вся была одушевлена одною горячею, неизменною целью — мыслью о служении благу своей родины».[424] В то же время критик видит именно в Гоголе «заслугу прочного введения в русскую изящную литературу сатирического или, как справедливее будет назвать его, критического направления». Под критическим направлением Чернышевский подразумевал «суждение о явлениях жизни, произносимое на основании понятий, до которых достигло человечество…»,[425] то есть раскрытие явлений действительности с точки зрения наиболее передовой для данного времени идеологии.

Гоголь оказал огромное воздействие на дальнейшее развитие русской литературы по пути ее демократизации, народности, усиления ее реалистического характера. Непосредственно связана с Гоголем «натуральная школа», объединявшая писателей 40-х годов и вдохновлявшаяся Белинским. Писателей «натуральной школы», таких, как Я. Бутков, Д. Григорович, В. Соллогуб, Е. Гребенка, И. Панаев, молодой Достоевский и др., объединяло следование гуманным и реалистическим традициям Гоголя, сочувственный показ судьбы «маленького», социально обделенного человека. Изображение

несправедливости и контрастов социальной среды, манера детальных описаний, а главное демократически протестующий пафос произведений писателей «натуральной школы» знаменовали продолжение тех идейных и художественных принципов, которые были заложены Гоголем. Среди писателей «натуральной школы» были молодой Некрасов, Тургенев, Гончаров, Григорович, здесь начинал свой творческий путь Салтыков-Щедрин, близок к ним был Герцен. Писатели «натуральной школы» продолжали начатое Гоголем дело сближения литературы и жизни, разоблачения крепостнического строя, расширяя и углубляя демократические и гуманистические тенденции его творчества.

Белинский в своих статьях подчеркивал, что «натуральная школа» стремится воспроизводить жизнь и действительность «в их истине», обращается к изображению демократических слоев тогдашнего общества, показывает их человеческие черты, их угнетенное положение. Писатели «натуральной школы» шли за Гоголем и в своей художественной манере, воспроизводя самые различные явления жизни с глубокой правдивостью, делали литературу выражением явлений действительности.

Однако значение Гоголя далеко выходит за пределы его времени. Тургенев и Островский, Гончаров и Салтыков-Щедрин, Чернышевский и Глеб Успенский, Некрасов и Короленко и многие другие русские писатели шли по путям, проложенным Гоголем, создавая великую русскую литературу, проникнутую передовыми гуманными идеями и ненавистью к угнетению и эксплуатации человека. Д. Писарев, столь же высоко оценивший творчество Гоголя, как Белинский и Чернышевский, писал, что «Гоголь был первым нашим народным, исключительно русским поэтом; никто лучше его не понимал всех оттенков русской жизни и русского характера, никто так поразительно верно не изображал русского общества; лучшие современные деятели нашей литературы могут быть названы последователями Гоголя; на всех их произведениях лежит печать его влияния, следы которого еще долго, вероятно, останутся на русской словесности».[426] Писарев и в дальнейшем указывал на значение Гоголя для последующих поколений писателей. «Под влиянием Гоголя, — писал он, — сформировались Тургенев, Писемский, Некрасов, Островский, Достоевский; да, кроме того, произведения Гоголя дали решительный толчок нашей реальной критике».[427]

Это широкое воздействие Гоголя на все последующее развитие русской литературы отнюдь не ограничивается отдельными мотивами или художественными приемами, усвоенными и продолженными рядом писателей. Произведения Гоголя своей жизненной правдой, своим глубоким реализмом, типической силой своей сатиры открывали дорогу развитию реализма в русской литературе, учили беспощадности

сатирического обличения. Для Герцена Гоголь — писатель, во многом помогавший осмыслению тех социальных процессов, которые происходили в дореформенной России. Говоря о «великом обвинительном акте», который предъявила русская литература господствующим классам, Герцен видит в этом особую заслугу Гоголя: «Кто другой поставил выше, чем он, позорный столб, к которому он пригвоздил русскую жизнь?»[428]

Произведения Гоголя и в особенности «Мертвые души» имели большое значение для Герцена не только как мыслителя, но и как художника. В своем блестящем романе «Кто виноват?» Герцен выступает как продолжатель и последователь Гоголя. Самое описание провинциального губернского города, в который приезжает Бельтов, выдержано в тонах гоголевского города N. Сатира Герцена, его стилевые средства здесь во многом подсказаны гоголевской сатирой, так что описание дома Негровых не раз заставляет вспомнить Гоголя. Однако, обращаясь к Гоголю, Герцен шел своим путем, охватив новый круг тем, создав произведение, последовательно и целеустремленно критикующее помещичье общество.

Поэт революционной демократии Некрасов писал: «Незабвен для нас Гоголь, пламенно алкавший совершенствования и выставивший с такою любовью, верностью и силою наши заблуждения и злоупотребления...»[429] Молодой Некрасов в прозаических произведениях и прежде всего в романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» выступает как ученик Гоголя, прежде всего его петербургских повестей. Точные социальные зарисовки жизни разных сословий Петербурга, суровая живопись петербургских пейзажей, чиновничьей и разночинной среды в ранних произведениях Некрасова ведут свое происхождение от «Невского проспекта» и «Шинели». Едкий обличительный юмор, сатирическое разоблачение лицемерно-показного характера жизни столицы свидетельствуют о том, какие именно стороны гоголевской манеры усвоил Некрасов.[430]

Некрасов откликнулся на смерть Гоголя сильными негодующими стихами, передававшими скорбь передовых демократических кругов России, прощавшихся с любимым писателем. В стихотворении «Блажен незлобивый поэт» Некрасов, во многом повторяя слова самого Гоголя, с горечью говорившего в начале седьмой главы «Мертвых душ» о судьбе писателя, дерзнувшего сказать правду обществу, утверждал революционно-демократическое понимание его творчества.

...Но нет пощады у судьбы

Тому, чей благородный гений

Стал обличителем толпы,

Ее страстей и заблуждений.

Питая ненавистью грудь,

Уста вооружив сатирой,

Проходит он тернистый путь

Своей карающею лирой.

Его преследуют хулы;

Он ловит звуки одобренья

Не в сладком ропоте хвалы,

А в диких криках озлобленья.

И веря и не веря вновь

Мечте высокого призванья,

Он проповедует любовь

Враждебным словом отрицанья…

Таким Гоголь вошел в сознание нового молодого поколения разночинной демократии, как карающий и смелый обличитель, как писатель-гражданин, жизнь которого была отдана служению своему народу. В письме к Тургеневу от 12 августа 1855 года Некрасов говорит о Гоголе: «… это благородная и в русском мире самая гуманная личность — надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели в России…»[431]

Одним из тех писателей, которому было особенно близко творчество Гоголя, является И. А. Гончаров. «… От Пушкина и Гоголя, — писал он, — в русской литературе… никуда не уйдешь. Школа пушкино-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал…» Гончарова привлекает в Гоголе прежде всего его глубокий реализм, широта социального охвата действительности, правдивость его художественного метода. «… Гоголь бесспорно — реалист: у кого найдешь больше правды в образах? Но он, смеша и «смеясь, невидимо плакал»: оттого в его сатиры и улеглась вся бесконечная Русь своею отрицательною стороною, со своею плотью, кровью и дыханием».[432]

Художественные принципы реализма Гончарова, его писательская манера во многом восходят к Гоголю. Обращение к созданию широких социальных полотен, охватывающих основные явления действительности, самый принцип типизации и исчерпывающей социальной характеристики изображаемых им образов у Гончарова

родственны гоголевскому методу. Манера детальной характеристики, живописно-изобразительное значение подробностей, заостряющих внутреннее содержание образа, — все это было в значительной степени подсказано Гончарову художественной системой Гоголя, но осуществлено совершенно по-новому, новаторски, в плане всего художественного метода самого Гончарова. Своеобразие мировоззрения и художественного мастерства Гончарова и в то же время его связь с Гоголем сказались и в одном из центральных образов творчества Гончарова — Обломове, хотя и созданном независимо от Гоголя (до опубликования второй части «Мертвых душ»). Обломов имеет своего прямого предшественника в лице гоголевского Тентетникова. Он, подобно последнему, увлекается возвышенными идеалами и прекраснодушными планами, но столь же не способен их практически осуществить. Но в то же время Обломов куда более типичен, многостороннее и глубже обрисован, чем его предшественник.

Благотворным было воздействие Гоголя и на Достоевского. Там, где Достоевский шел наиболее последовательно гоголевским путем, как, например, в «Бедных людях», он достигал того обличительно-сатирического пафоса, того высокого гуманизма, которые характерны были для Гоголя. Уход писателя в сферу субъективно-индивидуалистического начала, погружение в патологическую психологию своих героев, уводили Достоевского в сторону от социальной сатиры Гоголя.

Для русской драматургии XIX века комедии Гоголя имели огромное значение. Прямой дорогой русской драматургии являлась дорога реализма. А. Н. Островский усвоил принципы гоголевского реализма, обогатил их, создал обширную и разнообразную галерею типических характеров. Он не только расширил сферу жизненных явлений, охваченных Гоголем, но и углубил принципы его реализма, создав социальную драму, объединив в своих произведениях принципы комедии и драмы. В своих комедиях Островский пополнил гоголевскую традицию глубокими драматическими коллизиями, обогатил ее детальной психологической разработкой характеров.

Воздействие Гоголя имело большое значение и для Тургенева, который воспринял как сатирическую традицию творчества Гоголя, так и его лирическое начало, Образы помещиков-крепостников в «Записках охотника», в особенности в таких рассказах, как «Бурмистр», «Контора», «Два помещика», продолжили принципы гоголевского изображения поместной среды, обличения ее социальной деградации. Замечательные, полные лиризма пейзажи в повестях и романах Тургенева тесно связаны с пейзажной живописью Гоголя. Не менее явственно гоголевские черты сказались и в драматургии Тургенева («Завтрак у предводителя», «Безденежье», «Нахлебник») — в мастерстве

бытовых, типических характеристик, в изобличении распада и безнравственности дворянского общества.

Гениальным продолжателем Гоголя явился Салтыков-Щедрин, который придал гоголевской сатире политическую целеустремленность, боевой, революционный характер. «… Гоголь положительно должен быть признан родоначальником… нового, реального направления русской литературы», — писал Щедрин. Как указывает исследователь его творчества Я. Е. Эльсберг: «Щедрин продолжал дело Гоголя, пройдя идейную школу Чернышевского и Белинского и создавая свою сатирическую эпопею в обстановке пореформенной эпохи, в условиях гораздо более сложной и бурной политической жизни, чем та, свидетелем которой был Гоголь». Щедрин не знал тех мучительных сомнений и противоречий, которые одолевали Гоголя, обладал той идейной целеустремленностью, той политической ясностью взглядов, которые определяли и художественное своеобразие его сатиры. «Если для Гоголя, — указывает Я. Е. Эльсберг, — неясны были политические корни той «пошлости», которую он преследовал в окружающей действительности, если он как мыслитель был склонен к отвлеченному и бесплодному морализированию, то сатирические удары Щедрина непосредственно направлялись против всех враждебных народу социальных групп, против произвола и дикости самодержавия и крепостничества, против пореформенного буржуазного хищничества, против двоедушия и лганья российского либерализма. В стиле Щедрина сочетаются гоголевски точное, конкретное и резкое изображение жизни и быта господствующих классов царской России, гоголевская красочность и многоцветность образов, гоголевская страстность и богатство языка с ясностью, несгибаемостью, последовательностью, целеустремленностью мысли Белинского и Чернышевского».[433]

«Помпадуры и помпадурши», «Господа ташкентцы», «История одного города» и многие другие произведения Щедрина продолжали принципы гоголевской сатиры, еще более обостряя и подчеркивая ее разоблачительную силу, прибегая к принципам гоголевской типизации, сатирического гротеска, разоблачительного комизма деталей. История города Глупова многократно усилила и обобщила тот разоблачительный смысл, ту беспощадность в обличении «пошлости» и антинародности крепостнического «порядка», которые были намечены Гоголем как в «Повести о том, как поссорился…», так и в описании губернского города в «Мертвых душах». Гиперболизм сатиры Щедрина восходит к гоголевскому сатирическому обобщению и типизации, но он социально целеустремленнее, насыщеннее конкретным политическим содержанием.

Для Льва Толстого Гоголь — «огромный талант», который раскрывается в его художественных произведениях. «Отдается он своему таланту, —

указывал Толстой, — и выходят прекрасные литературные произведения, как «Старосветские помещики», первая часть «Мертвых душ», «Ревизор» и в особенности — верх совершенства в своем роде — «Коляска». Тогда же, когда Гоголь отдается своему «чувству», своим религиозно-нравственным идеям, он терпит неудачу, выходит, — по словам Толстого, — «отвратительная чепуха».[434] Для Толстого Гоголь прежде всего автор «Мертвых душ» и «Ревизора», и хотя сам Толстой в своем творчестве шел во многом иными путями, чем Гоголь, произведения великого реалиста помогли ему поднять на новую высоту традиции русского реализма. Точная живопись гоголевских описаний, конкретная индивидуализация речи каждого персонажа — все это было по-новому переосмыслено и передано Л. Толстым. По-иному осмыслены Толстым и разоблачительные принципы гоголевской сатиры. Толстой не прибегает к тем гротескно-сатирическим приемам Гоголя, которые чужды ему, но сохраняет обличение как раскрытие действительности другой, пореформенной эпохи, срывая все и всяческие маски с ее отвратительных проявлений.

Гоголь как великий художник-реалист, в правдивом и широком изображении социальной действительности, как писатель, выражавший национальное и народное начало в своем творчестве, сохранил все свое значение и влияние на многие поколения писателей. Писатели демократического лагеря 60-х годов — Глеб Успенский, Помяловский, Решетников и многие другие — также продолжали традиции, связанные с Гоголем, насыщая свои произведения новым общественным содержанием, обращаясь к еще более смелой и последовательной критике действительности. «Нравы Растеряевой улицы» Гл. Успенского углубили социальную живопись Гоголя, придали конкретность его сочувствию к людям, уродуемым несправедливостью социального строя, усилили резкость обличительных красок.

«Величайшим русским писателем» называл Гоголя Чехов. Такие рассказы Чехова, как «Человек в футляре», «Смерть чиновника» и многие другие, особенно близки к гоголевским принципам комического изображения. В них резко подчеркивается сатирическое начало, гротескно заострены проявления духовного ничтожества и раболепия представителей омертвевшей бюрократической клики «существователей». Не менее характерно для Чехова и его внимание к бытовым мелочам, деталям повседневности, в которых он, как и Гоголь, умеет увидеть и подчеркнуть типическое, рисуя с их помощью социальный и психологический облик своих героев. Особенно близки к гоголевской традиции чеховские водевили, с их едкой иронией, острым комизмом бытовых ситуаций, меткой характерностью речевых портретов персонажей.

* * *

Велико было значение произведений Гоголя для национальных литератур. Оно прежде всего в том круге передовых и гуманных идей, в том протесте против всего косного и отжившего, в глубокой правдивости художественного метода Гоголя, которые способствовали развитию и укреплению передовых стремлений и реалистических тенденций, уже проявившихся в самих национальных литературах.

Особенно близким творчество писателя было литературе и культуре украинского народа, считавшего Гоголя своим сыном, горячо любившего писателя, с такой поэтической силой воспевшего родную ему Украину. Великий украинский поэт и пламенный революционный демократ Т. Шевченко с благоговением и любовью писал о Гоголе как о своем учителе, друге и брате. «Перед Гоголем, — говорил Шевченко, — надо благоговеть, как перед человеком, одаренным глубочайшим умом и нежнейшею любовью к людям». Он приветствовал поэму «Мертвые души», восхищаясь глубокой человечностью и обличительной силой произведений Гоголя. Поэт-демократ отмечал в своем дневнике: «Как хороши «Губернские очерки»… Я благоговею перед Салтыковым. О Гоголь, наш бессмертный Гоголь! какою радостию возрадовалась бы благородная душа твоя, увидя вокруг себя таких гениальных учеников своих».[435] В своей прозе и в своих поэтических произведениях Шевченко выступал как последователь Гоголя, развивая его художественные принципы. В поэме «Гайдамаки» Шевченко продолжил гоголевское понимание народа как ведущей силы истории, создал образы, близкие по своему духу и характеру героической эпопее Гоголя «Тарас Бульба».

Особенно значительную роль сыграло творчество Гоголя для таких писателей, как Е. Гребенка и Квитка-Основьяненко, писавших и на русском и на украинском языках, усвоивших традиции и художественные принципы Гоголя-сатирика и Гоголя-гуманиста. Многие украинские писатели — И. Франко и Панас Мирный, Михайло Старицкий и Иван Тобилевич — считали Гоголя своим учителем, продолжали и развивали традиции своего великого земляка. Иван Франко неоднократно указывал на благотворное влияние русской культуры и, в частности, творчества Гоголя на культуру украинского народа. Развивая идеи русских революционных демократов Белинского, Чернышевского, Добролюбова, И. Франко обращался к произведениям Гоголя, вел борьбу за критический реализм в украинской литературе, за ее демократический характер. Выступая против буржуазных националистов, пытавшихся принизить значение Гоголя, И. Франко указывал на революционизирующее воздействие таких произведений Гоголя, как «Ревизор» и «Мертвые души»; первый том поэмы Франко перевел на украинский язык в 1882 году. В своей повести «Захар Беркут» Франко продолжал художественные принципы народной эпопеи Гоголя, его «Тараса Бульбы».[436]

Большой любовью пользуется Гоголь в славянских странах. Выступая от лица чешского народа, проф. Я. Челяковский писал в дни гоголевского юбилея 1909 года: «Мы счастливы, что он не только ваш, но и наш. Он из самых популярных и любимых писателей у нас».[437] «Великим учителем реализма» чехословацких писателей назвал Гоголя Зденек Неедлы, указывая, что «Гоголь стоял у колыбели нашей литературы».[438] Именно своим отношением к народу, глубоким и правдивым реализмом своего творчества Гоголь стал особенно близок чешской литературе. Уже в 1839 году был опубликован перевод «Тараса Бульбы» на чешском языке, а в 1849 году были переведены Гавличеком «Мертвые души». Прогрессивные представители чешской культуры — Челяковский, Коллар — высоко ценили произведения великого русского писателя, понимая значение их для борьбы чешского народа с австрийской монархией. Пьесы Гоголя, начиная с 60-х годов XIX века, стали неотъемлемой частью репертуара крупнейших театров. Влияние гоголевского реализма сказалось в творчестве наиболее прогрессивных чешских писателей — Божены Немцовой, Яна Неруды, Алоиза Ирасека. Особенно большую популярность получил в Чехословакии «Тарас Бульба». Образ героического борца за национальную независимость способствовал воспитанию патриотического чувства в чешском народе. Этот образ в романе Ирасека «Братство» нашел свою национальную историческую параллель.

Велико было значение Гоголя и для болгарской литературы.[439] Болгарская общественность в связи со столетием со дня рождения писателя отмечала: «Мы преклоняемся и благоговеем перед памятью гениального русского поэта, который своими бессмертными творениями дал новое направление русской мысли, показал художественную мощь русского слова, прославил на весь мир русское имя».[440] Классик болгарской литературы Иван Вазов называл Гоголя «своеобразным гением, волшебным художником», продолжив в своем творчестве традиции гоголевского реализма.[441]

Не менее значительно было воздействие творчества Гоголя и за пределами славянского мира, в первую очередь в литературах народов, входивших в состав России, в частности для грузинской или азербайджанской литератур. Нарождение в них нового, реалистического этапа развития литературы вызвано было созреванием демократических тенденций, борьбой с феодальными пережитками. Путь социальной сатиры, правдивого изображения действительности в интересах демократических масс, на который вступили передовые грузинские и азербайджанские писатели в 50-60-х годах XIX века, был им облегчен великим примером русской литературы и в первую очередь Гоголем.

Творчество Гоголя еще при его жизни вызвало живой интерес в кругах прогрессивной грузинской общественности. Во главе с другими

русскими писателями Гоголь содействовал развитию в грузинской литературе реализма, демократических и гуманных устремлений. «Нечего и говорить, — писал крупный грузинский писатель И. Чавчавадзе, — что русская литература сыграла руководящую роль на пути нашего прогресса и оказала большое влияние на все, что составляет наши духовные силы; она наложила свой отпечаток на наш ум, на нашу мысль, на наши чувства и вообще определила наше направление».[442]

В 1886 году в Тбилиси на вечере, посвященном пятидесятилетию со дня первой постановки «Ревизора», выдающийся грузинский поэт Акакий Церетели прочел свое стихотворение «Памяти Гоголя», в котором высказал уважение народа Грузии к великому русскому писателю и глубоко определил значение Гоголя:

Что ж это был за голос новый,

Что миру правду возвестил,

Потряс отечества основы

И краски жизни изменил?[443]

Другой деятель передовой грузинской культуры Н. Николадзе, который в 60-80-х годах вместе с И. Чавчавадзе и А. Церетели пропагандировал демократические идеи русской прогрессивной литературы, указывал на непреходящее значение Гоголя уже в новых условиях торжества капитализма. «Разве мы не видим, — писал грузинский критик, — сплошь и рядом, у себя под носом, погони людей за мертвыми душами и за чужими капиталами! Разве наш сосед, выискавший их на месте и умолчавший об их смерти для того, чтобы забирать в течение двух лет их содержание, — не чистокровный Чичиков?..»[444]

Гуманистическая направленность и глубокий реализм творчества Гоголя оказали большое воздействие на грузинских писателей, особенно наглядно проявившееся в грузинской драматургии. Один из создателей грузинской реалистической литературы Г. Эристави в своем творчестве обращается к Гоголю, по-своему используя драматургическое мастерство великого русского комедиографа в своей комедии «Тяжба», обличавшей взяточничество, невежество и произвол чиновников. Следует указать и на близость повести И. Чавчавадзе «Человек ли он?» к «Старосветским помещикам» Гоголя, помогшим грузинскому писателю правдиво показать и осудить застойную и праздную жизнь грузинских помещиков. Однако в основном воздействие творчества Гоголя было во многом шире этих отдельных перекличек, вдохновляя грузинских писателей на создание правдивых передовых произведений.

Не менее значительно было воздействие Гоголя и на азербайджанскую литературу. Его произведения явились образцом для азербайджанских

писателей, боровшихся против пережитков средневекового деспотизма и фанатизма, восточной тирании. М. Ф. Ахундов, а позднее Дж. Мамедкулизаде, А. Ахвердиев и другие лучшие представители азербайджанской реалистической литературы плодотворно учились у великого русского писателя.[445] Крупнейший азербайджанский писатель-просветитель Ахундов явился основоположником реалистической прозы и драматургии, внес жизненное, прогрессивное начало в азербайджанскую литературу. Особенно сказалось воздействие Гоголя на комедиях Ахундова, явившихся правдивой и яркой картиной азербайджанской жизни первой половины XIX века. Не менее существенно было обращение к Гоголю и другого выдающегося азербайджанского писателя, сатирика Мамедкулизаде, уже в первом своем крупном произведении, — повести «События в селении Данабаш», — выступившего против собственнического, эксплуататорского мира в защиту простых, обездоленных людей. С особой силой гоголевские принципы прозвучали в комедии писателя «Мертвецы», суровой и беспощадной сатире на феодально-патриархальные нравы азербайджанской провинции.

Но и помимо литератур народов, входивших в состав России и славянского мира, творчество Гоголя имело широкое мировое значение. Французский ученый Мельхиор де Вогюе в своем выступлении на открытии памятника Гоголю в Москве в 1909 году отмечал, что «... за пределами славянского мира Гоголь простирает свою власть на все человечество...»[446]

Выход в 1845 году в Париже книги повестей Гоголя, в том числе «Тараса Бульбы» и «Старосветских помещиков», переведенных на французский язык И. Тургеневым и Л. Виардо, положил начало знакомству с Гоголем во всех странах Европы. Мериме, Сент-Бев, Альфонс Доде и многие другие писатели Франции высоко ценили творчество Гоголя. Французский критик Сент-Бев, лично встречавшийся с Гоголем, отмечал в произведениях русского писателя глубину и правдивость в изображении жизни, особенно восхищаясь мощью и эпическим размахом «Тараса Бульбы», сравниваемого им с трагедиями Шекспира. Не менее высокую оценку дал Гоголю и другой его современник — известный французский писатель Мериме, переведший на французский язык «Ревизора».[447]

Мировое значение творчества Гоголя, однако, не в количестве непосредственных откликов, которые вызвали его произведения в мировой литературе. Бесстрашие его сатиры, его борьбы с эксплуататорским миром «мертвых душ», величие и благородство идей, одушевлявших его творчество — идей патриотизма, гуманности, моральной красоты человека, — способствовали росту всего передового,

подлинно национального, гуманного в литературах народов других стран.

Писатели Англии подчеркивали демократический характер творчества Гоголя, его горячее сочувствие эксплуатируемым массам. Эту черту в творчестве Гоголя они справедливо отмечали как самую типическую и характерную черту всей передовой русской литературы. «Более всего поражает нас в русской литературе, — писали они в дни сотой годовщины со дня рождения Гоголя, — необычайное сочувствие ко всему, что страдает, к униженным и оскорбленным, к пасынкам жизни всех классов и состояний...» Они указывали, что русская литература стала факелом, который «озарил собой всю Европу».[448]

Значение Гоголя для развития мировой литературы являлось выражением идейной зрелости русской литературы, ее художественной правды и силы. Гоголевское начало доходило и через посредство произведений Тургенева, Толстого, Чехова, оказавших столь большое воздействие на писателей Запада.

Значение и известность Гоголя давно вышли за пределы Европы. На китайский язык переведено большинство произведений великого русского писателя. Классик новой реалистической литературы Китая Лу Синь указывал, что, несмотря на различие эпох и государственных устройств, китайский читатель легко узнает в выведенных Гоголем типах людей, которых он хорошо знает. Поэма «Мертвые души», переведенная Лу Синем, издавалась в Китае более пятнадцати раз. Произведения Гоголя учили китайский народ ненавидеть своих феодалов, гоминдановских бюрократов и других врагов народа. Пользуется успехом и «Ревизор» в Индии, где его исполнение приноровлено к национальным условиям и нравам.

Широко известен Гоголь и в Японии, где в конце 80-х годов были переведены «Мертвые души», а затем и другие произведения писателя, оказавшие влияние на развитие реализма в японской литературе и искусстве. Передовые японские писатели и художники, боровшиеся за развитие критического реализма, высоко ценили творчество Гоголя. Один из основоположников реализма в Японии Нобори Сёму, опубликовавший специальную работу о Гоголе, писал в 1903 году: «Наша реалистическая литература во многих отношениях продолжает линию русского реализма... Русская литература оказала влияние на развитие художественного стиля, метода, способа построения образов в нашей литературе...» Во введении к своей книге о Гоголе Нобори Сёму указывал: «Гоголь перенес русскую литературу из мира «идеалов» в мир действительной человеческой жизни».[449]

* * *

За последние годы на Западе появился ряд работ о Гоголе, свидетельствующих об усилении интереса к этому писателю как в читательских, так и научных кругах. Эти работы весьма неравноценны и различны по своим тенденциям и методологии. Работы некоторых западных исследователей — Магаршака, Антковиака, Гурфинкель и других — с достаточной осведомленностью освещают творчество великого русского писателя-реалиста. Заслуга английского критика Магаршака[450] в том, что он видит в Гоголе прежде всего писателя-реалиста, гениального сатирика, чьи произведения разоблачали самодержавно-крепостническую действительность. Популярная книга о Гоголе Антковиака[451] дает общую характеристику творчества писателя, раскрывает прогрессивно-демократическое содержание его произведений. Полезна для ознакомления французского читателя и книга Н. Гурфинкель[452] о драматургии Гоголя. Несмотря на то что эти работы нередко и заслуживают упрек в излишнем эмпиризме, свою научно-популяризаторскую роль они в основном выполняют.

Вместе с тем в западноевропейском литературоведении наблюдается крайняя пестрота методов, направлений, противоречиво и эклектически сочетающихся нередко в одной и той же работе. Многих представителей современного буржуазного литературоведения объединяет отрицание реализма, стремление исказить, приуменьшить его значение в мировой культуре. Эти нападки на реализм чаще всего ведутся с позиций декадентско-модернистской субъективистской эстетики или с имманентно-формалистических позиций. Поэтому некоторые западноевропейские критики в угоду ложным и модным теориям стремятся представить Гоголя не реалистом и гуманистом, а мистиком и иррационалистом, перенося центр тяжести с изучения творчества на психологию писателя, истолковывая ее в патологическом и спиритуалистическом плане. Так, известный славист А. Стендер-Петерсен в «Истории русской литературы», вышедшей в 1957 году в Мюнхене на немецком языке, всерьез пишет об «антиреализме» Гоголя и его «Мертвых душ».[453]

На западе появляется много работ формалистического характера, хотя и представляющих известный интерес, но рассматривающих зачастую творчество Гоголя крайне односторонне, как сумму художественных приемов, вне их соотношения с мировоззрением писателя, идейным содержанием его творчества. Таковы, например, работы Д. Чижевского[454] о композиции «Шинели», книга В. Сечкарева,[455] дающая во второй своей части формалистический анализ произведений писателя, и некоторые другие. Нередко, как это имеет место в такого рода работах, формалистические наблюдения сочетаются с самой откровенной мистикой и психопатологией. Примером такого «иррационального» истолкования творчества Гоголя может служить

книга Владимира Набокова «Николай Гоголь»,[456] где автор, открещиваясь от «упрощенного», по его мнению, истолкования Гоголя как писателя-реалиста, от его социальной сатиры, предлагает видеть в его произведениях соприкосновение с мирами иными, «четвертое измерение» (противопоставляемое им пушкинскому творчеству в «трех измерениях»). В «Шинели» Набоков видит «гоголевский магический хаос», призывая проникнуть в «глубины» подсознательного, иррационального начала, якобы определяющего характер гоголевской повести. Даже самая глава о «Шинели» претенциозно названа «Апофеоз одной маски». Вокруг гоголевской «Шинели» ведутся особенно настойчивые и страстные споры. И это не случайно, так как эта повесть Гоголя явилась художественным манифестом гуманизма, горячего сочувствия к униженному, страдающему человеку, проникнута глубоким демократическим пафосом.

Один из американских критиков — Виктор Эрлих в статье «Гоголь и Кафка»[457] пытается вообще отвергнуть самое определение Гоголя как писателя-реалиста, выдвигая ревизионистскую «теорию» реализма. Реализм для Эрлиха заключается лишь в обилии внешних деталей, способствующих описанию социальной среды, в результате чего создается «иллюзия реальности». Для достижения такого «реализма» необходимо сочетание внешней правдоподобности деталей и правдоподобности сюжета. На примере повести Гоголя «Нос» он доказывает, что у Гоголя нет этого сочетания и отнесение Гоголя к числу писателей критического реализма поэтому якобы ошибочно. Поскольку в повести Гоголя и в повести Кафки «Превращение» существенную роль играют сны, то ими, по мнению Эрлиха, определяется «логика» сюжета, и Гоголь, так же как и Кафка, далек от реализма. Отождествляя повести Гоголя с патологическими произведениями Кафки, Эрлих зачеркивает сатирический смысл «Носа», не понимая, что реализм отнюдь не исключает фантастики и сатирической гротескности. Эрлих отрицает и тот факт, что «Мертвые души» — сатирическое произведение, разоблачающее самодержавно-бюрократический строй крепостнической России, и видит в них лишь абстрактную символику. В произведениях Гоголя, как и в произведениях Кафки, по словам Эрлиха, «сердцевина идейного интереса» не социальная, а этическая и метафизическая.

В своем отрицании реализма Гоголя, в извращении его творческих принципов В. Эрлих не одинок. Не менее бездоказательные суждения содержатся и в книге голландского исследователя В. А. Панненборг «Писатели сатирики. Характер и темперамент»,[458] где делается попытка объяснить творческие особенности писателя его «характером» и даже «темпераментом». Гоголь предстает под пером этого исследователя, как характер «скрытный» и «одинокий», как человек «презирающий людей в глубине своего сердца». Этими личными

свойствами, присущими якобы Гоголю и сатирикам его «группы», Панненборг и пытается объяснить особенности их сатиры, как выражения личной «мести».

Не чем иным, как запоздалым проявлением фрейдизма, является по сути дела и доклад американца Мак-Лейна «Бегство Гоголя от любви», прочитанный в сентябре 1958 года в Москве на 4 Международном конгрессе славистов. Независимо от общей оценки фрейдизма перенесение его методов в литературоведение, кроме нелепых курьезов, никогда ничего не порождало, поскольку «подсознательное» начало в психологии писателя (а тем более половая патология) не в состоянии объяснить ни идейного, ни художественного своеобразия его произведений. В исследованиях такого рода обычно зачеркивается не только идейная направленность произведений Гоголя, но и их конкретное и реальное содержание, их историческая соотнесенность с действительностью, художественная сила и своеобразие образов.

Советские литературоведы исследуют творчество Гоголя в неразрывной связи его мировоззрения и творческого метода, стремятся определить как значение реалистических принципов Гоголя для развития всей русской литературы XIX века, так и своеобразие его художественного метода. Широко разработана проблема народности творчества Гоголя, его связей с фольклором, художественные принципы типизации, своеобразия его стиля, его словесного мастерства. Слабые стороны в мировоззрении писателя, его переход на реакционные позиции в «Выбранных местах из переписки с друзьями» рассматриваются не как патологический или мистический фактор, а как следствие идейной эволюции Гоголя, обусловленной историческими причинами.

* * *

Произведения Гоголя и в нашу эпоху сохраняют свою силу, свое художественное значение, потому что в них показана правдивая картина крепостнического общества, обладающая огромной обличительной силой. Перед все новыми и новыми поколениями в творчестве Гоголя раскрывалась обреченность и духовная нищета общественного строя, основанного на угнетении и принижении человека.

Его образы помогают нам разоблачать пережитки прошлого в сознании людей советской эпохи, вооружают нас на борьбу со всяческими проявлениями тех чуждых нам черт зазнайства, корыстолюбия, лицемерия, эгоизма, которые должны выжигаться огнем сатиры. Разоблачая современных хлестаковых и ноздревых, мы распознаем их по образным характеристикам Гоголя, явственно видим нити, связывающие их с прошлым.

Вместе с тем своими произведениями Гоголь воспитывает лучшие черты человеческого характера у советских людей. Внушая презрение и

ненависть к тому, что порождено эксплуататорским строем, Гоголь тем ярче выдвигает такие положительные моральные качества человека, как любовь к родине, духовное благородство, которые возвышают его моральную красоту.

«Родник поэзии есть красота», — писал Гоголь. Показать эту красоту людям, донести до них ее источник, «заставить и других восчувствовать» красоту «творения» — такова задача, которую ставил перед собой писатель. Поэтому уродливому, пошлому миру «мертвых душ», с такой гневной и уничтожающей сатирической силой разоблаченному в его произведениях, Гоголь противопоставляет яркий и прекрасный образ народа, в котором с наибольшей полнотой воплотилась мечта писателя о красоте как главном начале, возвышающем жизнь человека.

Гоголевские традиции имели существенное значение и для основоположников литературы социалистического реализма — М. Горького и В. Маяковского. Уже ранние творческие искания Горького, такие его повести, как «Старуха Изергиль», «Макар Чудра» и многие другие, свидетельствуют о том большом значении, которое имели для Горького «Вечера на хуторе» и «Тарас Бульба» с их романтически благородными героями, с их пафосом живой, яркой и цельной в своих вольнолюбивых устремлениях личности человека из народа, тесно связанного с коллективом. Эту близость отметил А. Луначарский, который писал: «Гоголь, как и Горький, страстно хотел красоты».[459] Горький в рассказе «Коновалов» высоко оценил героический образ Тараса Бульбы, который героем рассказа воспринимается таким же защитником народа, как Степан Разин. В то же время Горький нередко упрекал Гоголя в односторонности, излишнем гиперболизме. В дальнейшем для Горького все большее и большее значение приобретают критические, отрицающие стороны гоголевского реализма, его принципы типизации. В «окуровском цикле» своих повестей Горький использует сатирическую манеру Гоголя в обличении праздной и пошлой жизни мещанского болота. В 1930 году Горький называет Гоголя в ряду тех мировых сатириков, о которых говорит: «... всё это были безукоризненно правдивые и суровые обличители пороков командующего класса...»[460] Вместе с тем Горький решительно протестовал против реакционных тенденций в творчестве Гоголя и неоднократно выступал с их критикой.[461]

Одним из любимейших писателей-классиков являлся Гоголь и для Маяковского. Сатирическое начало творчества Гоголя, гиперболизм и словесная яркость его художественной манеры неоднократно находили свой отклик в произведениях поэта. Галерея сатирических «типов», созданная Маяковским («Трус», «Подлиза», «Ханжа», «Служака», «Плюшкин»), непосредственно связана с образами и принципами сатирической гиперболизации у Гоголя. Особенно тесная связь с этим

гоголевским началом в комедиях Маяковского. Резкое сатирическое осмеяние бюрократизма и духовной пошлости мирка мещан-обывателей и перерожденцев в «Бане» и «Клопе» не только перекликается с идейной направленностью «Ревизора», но и восходит к реалистическому гротеску и принципам гоголевской типизации. Маяковский еще острее усиливает приемы сатирического разоблачения, прибегает в своей сатире к щедринской «злости», продолжая и развивая драматургические и сатирические традиции Гоголя.

Советская литература, самая идейная, передовая и правдивая, многим обязана Гоголю. Народность его произведений, их художественная сила и правдивость, типическая мощь его образов, разнообразие и живописность художественных средств, яркость и выразительность его языка служат образцом для советских писателей. Советская литература развивается под знаменем социалистического реализма. Правдиво изображая действительность в ее революционном развитии, советские писатели разоблачают все косное, отсталое, мешающее движению вперед, к коммунизму. Советская общественность недавно осудила ложные тенденции в творчестве некоторых писателей, к замазыванию, приглушению жизненных конфликтов, порочную теорию «бесконфликтности», имевшую особенно широкое хождение в драматургии. В борьбе с этой «теорией», с недооценкой жизненной правды в литературе, с ослаблением в ней обличения старого, косного, мешающего народу в борьбе за построение коммунизма, роль классической литературы и, в частности, Гоголя особенно велика. Сатира Гоголя способствует распознанию всего того, что связано со старым, собственническим началом, что должно быть подвергнуто беспощадной критике и разоблачению. Тем самым образы Гоголя помогают изобличить и в нашем советском обществе «увертливых», лицемерных чичиковых, заботящихся лишь о своей личной выгоде, наглых хапуг и мерзавцев вроде Ноздрева, очковтирателей и лжецов хлестаковых, алчных и бессовестных карьеристов-бюрократов сквозник-дмухановских, тщательно маскирующихся и прячущих от советских людей свою подлую и низкую сущность.

Великолепный мастер слова, Гоголь показал, какое огромное значение имеет поэтическое слово, поскольку в языке, в его изобразительной мощи обретает художественный образ свое полноценное воплощение.

Творчество Гоголя служит неиссякаемым источником для советских писателей, так как учит правдивому и типическому изображению действительности. Не ее пассивно-натуралистическое копирование, а обобщение, выделение и заострение главных, основных черт действительности, раскрытие типического, основного в будничном, повседневном — вот чему учит Гоголь.

Советская комедия неоднократно обращается к гоголевской традиции, неизменно находя в ней источник для создания сатирических образов. Многие авторы советских комедий в той или иной мере пользуются гоголевскими комедийными приемами. Однако в большинстве случаев это обращение к Гоголю имеет еще слишком внешний, поверхностный характер, а комедии драматургов приобретают скорее характер веселых водевилей, чем той сатиры, которая создана Гоголем.

Особенно большой отзвук в советской литературе получил героический эпос Гоголя — «Тарас Бульба». Эта подлинно народная эпопея замечательна тем, что в ней главным героем является народ, ее положительные образы раскрыты в своем кровном родстве и единстве с народом, благодаря чему эпопея Гоголя занимает особое место в мировой литературе. Ее героический и народно-эпический характер, ее патриотическая патетика чувствуются и в эпической мощи «Железного потока» А. Серафимовича и в высокой трагедийности и эпической монументальности «Тихого Дона» М. Шолохова — этих крупнейших произведений советской литературы. Дело здесь не в прямых аналогиях или близости отдельных сюжетных мотивов, а в самом духе, «пафосе» этих произведений, во всей их художественной структуре. Именно изображение народа, героизм масс, самое понимание их решающей роли в истории близко советской литературе. В таких исторических романах, как «Емельян Пугачев» В. Шишкова, романах А. Чапыгина, «Степане Разине» А. Злобина, эта близость к Гоголю наиболее ощутима. Однако советские романисты не учли в должной мере той экономии и концентрированности художественных средств, которые отличают «Тараса Бульбу», экономии, позволившей Гоголю с особенной рельефностью создать могучие и яркие образы его героев.

Благородные и высокие идеалы счастья человека, суровое обличение всего отжившего и отвратительного, что утверждалось собственническим, антинародным социальным строем, глубокая реалистическая жизненность художественных образов, созданных писателем, его горячая патриотическая любовь к своему народу, гениальное владение всеми средствами богатейшего русского языка — все это делает Гоголя нам особенно близким.

Произведения Гоголя имели большое значение для всей русской культуры, вдохновив собой замыслы художников и композиторов, воспитывая поколения русских актеров. Глубокой народностью отличаются такие оперы, как «Черевички» Чайковского, «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Тарас Бульба» Лысенко, созданные на основе образов и мотивов Гоголя.

Комедии Гоголя являлись школой сценического мастерства, на них воспитывались поколения русских актеров. Щепкин, Садовский,

Давыдов, Яковлев и многие и многие другие в постановке гоголевских пьес подняли русское драматическое искусство на огромную высоту. Но с особенной полнотой раскрылось социальное и реалистическое содержание пьес Гоголя на советской сцене, в классических спектаклях «Ревизора» на сцене Малого театра и в инсценировке «Мертвых душ» в постановке МХАТа.

Велика была роль Гоголя и в истории русского искусства. Образы, созданные писателем, вдохновляли лучших русских художников-реалистов — А. Агина, П. Боклевского, Петра Соколова, И. Репина, В. Маковского, М. Микешина, К. Савицкого и многих других. Прекрасные иллюстрации к произведениям Гоголя созданы советскими художниками — А. Герасимовым, Кукрыниксами, Е. Кибриком, А. Лаптевым и рядом других.

Творчество Гоголя сохранило свою жизненную силу, свое художественное воздействие и в наше время. Сохраняя свое национальное своеобразие, творчество Гоголя принадлежит всей мировой культуре. Любовь Гоголя к человеку, его ненависть ко всему тому, что мешает человеку жить свободно, его смелое и беспощадное осмеяние всего косного, пошлого, рожденного собственническим, эксплуататорским строем, делают и поныне его творчество близким передовому человечеству. В этом отношении показательно появление ряда произведений, навеянных Гоголем в современной западной литературе, успех новых постановок комедий писателя в странах Запада и Востока, издание переводов его произведений и монографических работ о нем. Как писала в передовой статье «Правда» в день столетия со дня смерти писателя: «Образы, созданные Гоголем, перешагнули то время, когда были созданы. Огромная сила сатирического обличения уродств собственнического мира, заключенная в творениях писателя, не потеряла своей действенности и актуальности и в наши дни».[462]

Выходные данные

Николай Леонидович Степанов

Н. В. ГОГОЛЬ *Жизнь и творчество*

Оформление художника Н. УСАЧЕВА

Редактор *И. Михайлова*

Художественный редактср *А. Лепятский*

Технический редактор *А. Трошин*

Корректор *Т. Козменко*

Сдано в набор 25/XI 1958 г. Подписано в печать 19/III 1959 г. А00351

Бумага 84×108[1]/32-19 печ. л. = = 31,16 усл. печ. л. 32,65 + 1 вклейка= = 32,7 уч. изд. л.

Тираж 20000 экз. Заказ 1009 Цена 14 р. 60 к.

Гослитиздат

Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

20-я типография Московского городского совнархоза

Москва, Ново-Алексеевская, 52

Примечания

1

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч. в 15 томах, Гослитиздат, М. 1947, т. III, стр. 11. (В дальнейшем все цитаты из Н. Г. Чернышевского даются по этому изданию.)

2

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 19, стр. 294–295.

3

М. И. *Калинин*, Об искусстве и литературе, Гослитиздат, М. 1957, стр. 52 и 54.

4

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 18, стр. 286.

5

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., АН СССР, М. 1956, т. X, стр. 212. (В дальнейшем все цитаты из В. Г. Белинского даются по этому изданию.)

6

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 10.

7

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 22.

8

Все цитаты из художественных произведений, статей и писем даются по тексту Полного собрания сочинений Н. В. Гоголя, АН СССР, Л. — М., 1940–1952, тт. I–XIV.

9

«История СССР», под ред. М. Нечкиной, изд. 2-е, М. 1949, т. II, стр. 178–179.

10

Д. *Иофанов*, Н. В. Гоголь, Киев, 1951, стр. 10.

11

С. *Дурылин*, Из семейной хроники Гоголя, М. 1928.

12

П. Е. *Щеголев*, Отец Гоголя. Этюды и характеристики, СПб. 1914.

13

Г. *Данилевский*, Хуторок близ Диканьки, «Русский инвалид», 1853, № 26.

14

В. *Чаговец*, О Гоголе и его предках, сб. «Памяти Гоголя», Киев, 1902, стр. 31.

15

П. *Кулиш*, Записки о жизни Н. В. Гоголя, СПб. 1856, т. I, стр. 7.

16

Д. *Иофанов*, Н. В. Гоголь, Киев, 1951, стр. 19.

17

«Русская старина», 1902, кн. III, стр. 601–602.

18

«Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-хгодов», под ред. Ю. Г. Оксмана, М. 1931, т. I, стр. 328 и сл.

19

«Из воспоминаний матери Гоголя», «Современник», 1913, № 4, стр. 250.

20

«Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов», М. 1931, т. I, стр. 328.

21

П. Е. *Щеголев*, Детство Гоголя, сб. «Исторические этюды», СПб. 1913, стр. 74–76.

22

В. *Шенрок*, Материалы для биографии Гоголя, М. 1892, т. I, стр. 91.

23

«Гоголевский сборник», под ред. М. Н. Сперанского, Киев, 1902, стр. 336.

24

См. очерк П. Редкина в кн. «Лицей кн. Бозбородко», СПб. 1881, стр. 316.

25

В. *Шенрок*, Материалы для биографии Гоголя, М. 1892, т. I, стр. 102.

26

«Гоголь в Нежинском лицее (из воспоминаний В. И. Любича-Романовича)», «Исторический вестник», 1902, кн. 2, стр. 550–551.

27

Там же, стр. 554–555.

28

«Из воспоминаний Н. Ю. Артынова», «Русский архив», 1877, кн. III, стр. 191.

29

В. *Шенрок*, Материалы для биографии Гоголя, М. 1892, т. I, стр. 102.

30

Н. А. *Лавровский*, Гимназия высших наук кн. Безбородко, Киев, 1879, стр. 46.

31

В. *Шенрок*, Материалы для биографии Гоголя, М. 1892, т. I, стр. 91.

32

Лицей кн. Безбородко, изд. 2-е, СПб. 1881, стр. 51.

33

Лицей кн. Безбородко, изд. 2-е, СПб. 1881, стр. 262.

34

П. *Кулиш*, Записки о жизни Н. В. Гоголя, СПб. 1856, т. I, стр. 25.

35

В. *Шенрок*, Материалы для биографии Гоголя, М. 1892, т. I, стр. 87–88.

36

Лицей кн. Безбородко, изд. 2-е, СПб. 1881, стр. 365.

37

П. *Кулиш*, Записки о жизни Н. В. Гоголя, СПб. 1856, т. I, стр. 35.

38

В. *Шенрок*, Материалы для биографии Гоголя, М. 1892, т. I, стр. 241.

39

Лицей кн. Безбородко, изд. 2-е, СПб. 1881, стр. 59.

40

«Гоголевский сборник», Киев, 1902, стр. 363–364.

41

Д. *Иофанов*, Н. В. Гоголь, Киев, 1951, стр. 288 и сл.

42

С. *Машинский*, Гоголь и «дело о вольнодумстве», «Литературное наследство», 1952, т. 58, стр. 515.

43

С. *Машинский*. Гоголь и «дело о вольнодумстве», «Литературное наследство», 1952, т. 58, стр. 515.

44

Д. *Иофанов*, Н. В. Гоголь, Киев, 1951, стр. 415.

45

Там же, стр. 376.

46

Там же, стр. 378.

47

Д. *Иофанов*, Н. В. Гоголь, Киев, 1951, стр. 417.

48

Там же, стр. 367.

49

«Литературное наследство», М. 1952, т. 58, стр. 509.

50

А. *Куницын*, Право естественное, СПб. 1818, стр. 34.

51

Д. *Иофанов*, Н. В. Гоголь, Киев, 1951, стр. 407.

52

«Литературное наследство», М. 1952, т. 58, стр. 516.

53

Там же, стр. 524–527.

54

«Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов», М. 1931, т. I, стр. 329.

55

Г. М. Фридлендер в работе «Из истории раннего творчества Гоголя» справедливо указал на К. Базили как на один из основных источников знакомства Гоголя с греческими событиями. См. «Гоголь. Статьи и материалы», изд. Ленингр. университета им. А. А. Жданова, Л. 1954, стр. 131 и сл.

56

В «Олимпийских играх» В. Кюхельбекера дано восторженное описание античной Греции, тем более актуальное, что в начале 20-х годов Греция с ее национально-освободительной борьбой являлась в глазах декабристов страной, овеянной не только славой прошлого, но и ореолом героической борьбы за свободу. Кюхельбекер писал о Греции:

Мил мне этот небосклон!

Здесь цвели сыны свободы…

57

В. А. *Десницкий*, Задачи изучения жизни и творчества Гоголя, сб. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», АН СССР, М. — Л. 1936, т. II, стр. 53 и сл. Несомненным преувеличением страдает заявление Д. Иофанова о том, что Гоголь в своей поэме разрабатывал «мотивы русской гражданской поэзии, наиболее ярко выраженные в творчестве декабристов» (Д. *Иофанов*, Н. В. Гоголь, Киев, 1951, стр. 191).

58

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 2, стр. 473.

59

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, стр. 213.

60

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30-ти томах, АН СССР, М. 1956, т. VII, стр. 209.

61

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30-ти томах, АН СССР, М. 1956, т. VII, стр. 211.

62

«Н. В. Гоголь, Материалы и исследования», АН СССР, М. — Л. 1936, т. I, стр. 296.

63

А. В. *Никитенко*, Дневник, Гослитиздат, М. 1955, т. I, стр. 116.

64

О том, насколько Гоголь заботился о подлинности и точности своих фольклорных материалов, свидетельствует его письмо к матери от 8 февраля 1833 года, в котором он предупреждает о необходимости точности в записи сказок: «Очень благодарю вас за то, что приказали Антошке списывать сказки. Когда бы только он не умничал и не выбрасывал многого». Сам Гоголь собрал огромное количество песенных текстов, часть из которых им была передана М. Максимовичу.

65

А. С. *Пушкин*. Полн. собр. соч., АН СССР, М. — Л. 1941, т. 14, стр. 153.

66

В. В. *Гиппиус*, Литературное общение Гоголя с Пушкиным, «Ученые записки Пермского гос. университета», Пермь, 1931, вып. 2, стр. 61-126.

67

«Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 42.

68

Предисловие М. Максимовича к «Малороссийским песням», М. 1827.

69

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч. АН СССР, М. — Л, 1936, т. 11, стр. 40. (В дальнейшем все цитаты из А. С. Пушкина даются по этому изданию.)

70

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 295.

71

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30-ти томах, АН СССР, т. VII, стр. 227.

72

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30-ти томах, АН СССР, т. VII, стр. 228.

73

М. *Горький*, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 98–99.

74

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 34.

75

Там же, стр. 179.

76

В. В. *Гиппиус*, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя. Труды отдела новой русской литературы АН СССР, 1948, т. I, стр. 11.

77

«Библиотека для чтения», 1836, т. 15. Цитируется по сб. «Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя», собрал В. Зелинский, М. 1910, изд. 4-е, ч. I, стр. 141.

78

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 216.

79

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 25.

80

Там же, т. I, стр. 301.

81

А. И. *Герцен*, Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке, т. IX, стр. 97.

82

См. В. *Ермилов*, Н. В. Гоголь, «Советский писатель», М. 1952, стр. 37, и сл.

83

Б. Д. *Гринченко*, Этнографические материалы, II, Чернигов, 1887. В. Г. *Добровольский*, Смоленский этнографический сборник, I, СПб. 1891. М. П. *Драгоманов*, Малорусские народные предания и рассказы, Киев, 1876, стр. 52. П. *Иванов*, Народные рассказы о кладах, «Харьковский сборник», IV, 1890, и др.

84

Н. Г. *Чернышевский*., Полн. собр. соч., т. II, стр. 10.

85

«Малороссийские песни», М. 1827, стр. 138.

86

Текст вертепа цитируется по книге Н. *Маркевича*, Обычаи, поверия, кухня и напитки малороссиян, Киев, 1860, стр. 59.

87

В. Перетц в статье «Гоголь и малорусская литературная традиция» указывал, что любимыми типами интермедий были простоватый крестьянин, вроде Солопия Черевика из «Сорочинской ярмарки», школьник-семинарист, «пиворез», отбившийся от бурсы, который не прочь подшутить, казак-запорожец, лихо пьющий горилку, тип бойкой, речистой бабы, вроде Хиври или Солохи. См. сб. «Н. В. *Гоголь*, Речи, посвященные его памяти», СПб. 1902.

88

П. *Кулиш*, Опыт биографии Н. В. Гоголя, СПб. 1854, стр. 5.

89

М. П. *Драгоманов*, Малорусские народные предания и рассказы, Киев, 1876, стр. 52–54.

90

В. В. *Виноградов*, О языке ранней прозы Гоголя, Материалы и исследования по истории русского литературного языка, АН СССР М. 1951, т. II, стр. 109.

91

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 61.

92

В. *Брюсов*, Испепеленный, М. 1910, стр. 28.

93

См. Г. Л. *Абрамович*, Народная мысль в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», Ученые записки Московского областного педагогического института, т. XIII, труды кафедры русской литературы, вып. 1-й, М. 1949. Однако никак нельзя согласиться с автором, явно преувеличивающим значение «мотива рода».

94

П. *Иванов*, Народные рассказы о кладах, «Харьковский сборник», IV, Харьков, 1890, отд. II. М. А. *Шангин*, Демон-кладовщик, «Советская этнография», 1934, № 4, стр. 109–112.

95

Следует отметить, что и «Страшная месть» первоначально предварялась особым вступлением от лица рассказчика, мотивировавшим ее включение в «Вечера» как народное предание, пересказанное одним из знакомых пасичника: «Вы слышали ли историю про синего колдуна? Это случилось у нас за Днепром. Страшное дело. На тринадцатом году слышал я это от матери, и я не умею сказать вам, но мне все чудится, что с этого времени спало с сердца моего немного веселья». Рассказчик этой легенды здесь не назван, но, судя по его предложению к Фоме Григорьевичу и Тарасу Ивановичу съездить в Киев на богомолье, он принадлежит к числу почтенных пожилых людей. Впоследствии, в окончательном тексте, это предисловие отброшено Гоголем, возможно потому, что героико-эпический «сказ» повести не соответствовал бытовому облику рассказчика.

96

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т. I, стр. 301.

97

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 426.

98

В. В. *Виноградов*, О языке ранней прозы Гоголя, «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», АН СССР, 1953, т. II, стр. 97.

99

Н. *Котляревский*, Н. В. Гоголь, СПб. 1903, стр. 107.

100

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. V, стр. 566–567.

101

А. С. *Пушкин*. Полн. собр. соч. т. 14, стр. 205.

102

П. В. *Анненков*, Материалы для биографии Пушкина, СПб. 1873, т. I, стр. 366–367.

103

Там же, стр. 367–368.

104

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 332.

105

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 15, стр. 84.

106

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 81.

107

М. *Горький,* История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 136.

108

П. В. *Анненков*, Литературные воспоминания, «Academia», Л. 1928, стр. 59.

109

«Денница», альманах на 1830 год, стр. XXII–XXIII.

110

«Московский телеграф», 1833, № 13, ч. 52, стр. 405.

111

М. П. *Алексеев*. Драма Гоголя из англо-саксонской истории, «Н. В. Гоголь, Материалы и исследования», АН СССР, М. — Л. 1936, т. II, стр. 242 и сл.

112

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 527.

113

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 301.

114

Там же, стр. 284.

115

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 27.

116

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 291.

117

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 289.

118

Н. М. *Карамзин*, История Государства Российского, СПб. 1830, т. I, стр. IX.

119

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 291–292.

120

«Московский наблюдатель», 1835, март, сб. «Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя», М. 1910, изд. 4-е, ч. I, стр. 68.

121

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 297.

122

Г. А. *Гуковский*, К вопросу об образе повествователя в «Миргороде». Ученые записки Ленингр. гос. университета им. А. А. Жданова, серия филологических наук, Л. 1948, вып. 13, стр. 118.

123

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 298.

124

Это ранее неизвестное предисловие удалось обнаружить в экземпляре «Миргорода», изд. 1835 г., хранящемся в Библиотеке АН СССР (Ленинград); оно впервые опубликовано мною в сборнике «Н. В. Гоголь, Материалы и исследования», АН СССР, М. — Л. 1936, т. I, стр. 5.

125

«Украiнский вертеп», Київ, 1929, вып. I, стр. 84–85.

126

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 443.

127

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 443.

128

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т. II, стр. 444.

129

Н. А. *Некрасов*, Полн. собр. соч. и писем, Гослитиздат. М. 1950, т. IX, стр. 341–342.

130

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 292–293.

131

«Северная пчела», 1835, № 115, отд. «Новые книги», рецензия П. М-ского (Юркевича).

132

«Московский наблюдатель», 1835, март, кн. 2. Здесь цитируется по сб. «Русская критическая литература о произведениях Гоголя», собрал В. Зелинский, М. 1910, изд. 4-е, ч. I, стр. 65 и сл.

133

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 136–137.

134

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 303–304.

135

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 304.

136

Следует отметить, что в самом начале 30-х годов историей Украины был глубоко заинтересован и Пушкин. В его бумагах сохранились заметки по истории Украины, в которых он намечал программу исторического исследования. В своих заметках Пушкин использовал не только печатные источники (Карамзина, Бантыш-Каменского), но и рукопись «Истории Русов», приписывавшуюся Г. Конискому. См. Ю. Г. *Оксман*, Неосуществленный замысел истории Украины. Из разысканий о Пушкине, «Литературное наследство»», М. 1952, т. 58.

137

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 661.

138

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 18–19.

139

«История Русов, или Малой России», Сочинения Георгия Кониского, М. 1846, стр. 40–41.

140

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, стр. 244.

141

И. М. *Каманин*, Научные и литературные произведения Н. В. Гоголя по истории Малороссии, сб. «Памяти Гоголя», Киев, 1902, стр. 123.

142

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 440.

143

«История Русов, или Малой России», М. 1846, стр. 62.

144

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 27.

145

«К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», «Искусство», М. 1957, т. I, стр. 29.

146

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 181.

147

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 92.

148

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 132.

149

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 304–305.

150

Там же, т. X, стр. 244.

151

С. М. *Петров*, Русский исторический роман. Автореферат диссертации на степень доктора филологических наук, М. 1957, стр. 18.

152

М. *Горький*, Собр. соч. в 30 томах, Гослитиздат, М. 1953, т. 26, стр. 420.

153

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 307.

154

Это особенно отчетливо в тексте первой редакции «Тараса Бульбы»: «Она была томна; она была бледна, но белизна ее была пронзительна, как сверкающая одежда серафима… брови, тонкие, прекрасные, придавали что-то стремительное ее лицу, обдающее священным трепетом сладкой боязни в первый раз взглянувшего на нее». Во второй, окончательной редакции (1842 года) эта призрачность панны смягчена, ей приданы черты более чувственной красоты.

155

Ученые записки Ленингр. гос. университета, серия филологических наук, Л. 1948, вып. 13, стр. 123 и сл.

156

См. книгу С. *Машинского*, Историческая повесть Гоголя, М. 1940, а также комментарии к «Тарасу Бульбе», Полн. собр. соч. Н. В. Гоголя, АН СССР, М. — Л. 1937, т. II, стр. 723–726.

157

И. *Мандельштам*, О характере гоголевского стиля, Гельсингфорс, 1902, стр. 153.

158

«Исторические песни малорусского народа». С объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова, Киев, 1847, т. I, стр. 173.

159

«Українські думи та пісні історичні», изд. ДВУ, 1930, стр. 154.

160

«Слово о полку Игореве», «Academia», М. 1934, стр. 68.

161

М. *Максимович*, Украинские народные песни, М. 1834, ч. 1, стр. 111.

162

Пл. *Лукашевич*, Малороссийские и червонорусские народные думы и песни, СПб. 1836, стр. 36–37.

163

Дума «Поход на поляков», сб. «Запорожская старина», Харьков, 1833, ч. I, стр. 104.

164

Н. Ю. *Шведова*, Принципы исторической стилизации в языке повести Гоголя «Тарас Бульба», сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», АН СССР, 1953, т. III, стр. 54.

165

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. V, стр. 566. Белинский не совсем точно цитирует Гоголя, в тексте: «Батько! где ты? слышишь ли ты?» — «Слышу!» — раздалось среди всеобщей тишины...». Несколько раньше Тарас говорит: «Добре, сынку, добре!»

166

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30-ти томах, АН СССР, т. VII, стр. 210.

167

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 6, стр. 334.

168

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30-ти томах, АН СССР, т. VII, стр. 228–229.

169

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 301.

170

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 156.

171

К. *Маркс* и Ф. *Энгельс*, Манифест Коммунистической партии, Госполитиздат, 1949, стр. 35.

172

Nils Ake Nilsson, Gogol et Pétersbourg. Recherches sur les antécédents des contes pétersbourgeois, Stockholm, 1954.

173

А. *Башуцкий*, Панорама Санкт-Петербурга, СПб. 1834, кн. III, стр. 85.

174

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 27.

175

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 301.

176

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 303.

177

А. *Григорьев*, Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкин, Собр. соч., М. 1915, вып. 6, стр. 40.

178

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 302.

179

В. *Ермилов*, Н. В. Гоголь, «Советский писатель», изд. 2-е, М. 1953, стр. 198–201.

180

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 296–297.

181

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 15, стр. 198.

182

«К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», «Искусство», М. 1957, т. I, стр. 170.

183

Сопоставление двух редакций «Портрета» убедительно сделано в статье Н. И. Мордовченко «Гоголь в работе над «Портретом», Ученые записки Ленингр. гос. университета им. А. А. Жданова», серия филологических наук, Л. 1939, вып. 4.

184

Судя по описанию картин, навлекших «критические» замечания квартального и квартирохозяина, художник Чартков, подобно художнику Пискареву в «Невском проспекте», отнюдь не последователь академической школы, а близок к ученикам Венецианова. Хозяин квартиры, упрекая Чарткова за то, что тот нарисовал портрет «мужика в рубахе», «комнату рисует», отмечал: «Добро бы уж взял комнату прибранную, опрятную, а он вон как нарисовал ее, со всем сором и дрязгом». Как раз ученики Венецианова в 30-е годы усиленно работали над «интерьерами», изображением мастерской художника. На выставке Академии художеств осенью 1833 года представлен был ряд таких картин. В частности о картинах Зеленцова обозреватель выставки писал: «Внутренности комнат Зеленцова очень, очень хороши. Не правда ли, как много жизни и души в этой картине, изображающей внутренность мастерской г. Басина? На первом плане вы видите сидящего старика натурщика…» («Северная пчела», 1833, № 279). Нежинский сотоварищ Гоголя — художник А. Мокрицкий (учившийся в эти годы у Венецианова), тесно связанный с писателем, рассказывает в своих позднейших воспоминаниях об одном из учеников А. Г. Венецианова, художнике Плахове: «Он писал перспективы, и с большим успехом, кузницы, столярные и другие рабочие. Подвалы Академии, где жили водовозы и сторожа, представляли богатое поприще для его плодовитой кисти» («Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», М. 1931, стр. 82). См. также Н. *Машковцев*, Гоголь в кругу художников, «Искусство», М. 1955.

185

В первой редакции (1835) этот «романтически-ужасный» стилевой колорит был еще более подчеркнут: под светом луны в комнате все предметы «как-то улыбались», глаза старика на портрете «совершенно светились, вбирая в себя лунный свет», «страшное лицо» с живыми глазами «глядело из рамы, как будто из окошка», глаза старика «мутно горели», «вперились» «магнитною своей силой», взгляд его «неподвижный, страшный».

186

Любопытно указание Н. Машковцева на то, что ремесленная деятельность «модного художника» и предупреждение старика профессора о возможности «попасть в английский род» намекали на деятельность английского художника Доу, автора портретной галереи полководцев войны 1812 года, отличавшегося непомерной производительностью и стремлением к внешней эффектности. (См. Н. *Машковцев*, Гоголь в кругу художников, М. 1955, стр. 52.)

187

См. статью В. *Шкловского*, «Портрет» и Гоголь-реалист», «Литературная газета», 1935, № 57, стр. 3. См. также Н. *Машковцев*, Гоголь в кругу художников, «Искусство», М. 1955 (главу «Александр Иванов и Гоголь»).

188

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 303.

189

В «Современнике» 1842 года «Портрет» был помещен с примечанием: «Повесть эта была напечатана в «Арабесках», но вследствие справедливых замечаний была вскоре после того переделана вся и здесь помещается в совершенно новом виде.

190

М. *Поляков*, Белинский в Москве, М. 1948, стр. 36–37.

191

«Московский вестник», 1827, № 1, стр. 46–47; № 7, стр. 233–234; № 8, стр. 341–342, 346; № 9, стр. 7; № 14, стр. 91.

192

«Современник», 1836, т. III, стр. 54.

193

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 406.

194

Там же, т. III, стр. 53.

195

В. В. *Виноградов*, Эволюция русского натурализма, Л, 1929, стр. 7-88.

196

Анри Бергсон, Собр. соч., СПб. 1914, т. 5, стр. 125.

197

А. Л. *Слонимский*, «Техника комического у Гоголя», П. 1923, стр. 30.

198

О событиях в Испании «Северная пчела» на протяжении всего 1833 года широко информировала своих читателей, изображая по существу реакционное движение карлистов чуть ли не как революционное, направленное против «законной» королевы. В № 229 от 10 октября 1833 года «Северная пчела», сообщая о смерти Фердинанда, приводила и первый декрет королевы-регентши, в котором будущей королевой называлась малолетняя «донна Изабелла» (отсюда и упоминание Поприщина о «какой-то донне»). В том же выпуске газеты излагался отмененный Фердинандом «закон салический, по коему женский пол не может наследовать престола», и сообщалось, что в силу его отмены «чины королевства» (упомянутые Поприщиным) признали принцессу Изабеллу наследницей, а «брат короля, инфант Дон-Карлос, удалился из Испании». Это и послужило толчком для Поприщина считать, что испанский король «где-нибудь находится в неизвестности».

199

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 297.

200

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 56.

201

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 178–179.

202

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 661.

203

А. П. *Чехов*, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М. 1949, т. 14, стр. 354.

204

См. комментарий к «Шинели» в Полн. собр. соч. Н. В. Гоголя, АН СССР, т. III, стр. 673 и сл.

205

А. И. *Герцен*, Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке, т. VIII, стр. 399.

206

В первоначальной редакции сказано еще определеннее: «во фраке цвету коровьей коврижки».

207

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30 томах, АН СССР, М. 1956, т. IX, стр. 194.

208

М. Б. *Храпченко*, Петербургские повести Гоголя, Известия АН СССР, отделение литературы и языка, М. 1952, вып. I, т. XI, стр. 27.

209

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 859.

210

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 661–662.

211

В. *Виноградов*, Проблема сказа в стилистике, «Поэтика», Л. 1926, сб. 1, стр. 39.

212

См. Б. *Эйхенбаум*, Как сделана «Шинель», сб. «Сквозь литературу», Л. 1926.

213

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, стр. 294.

214

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 859.

215

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 81.

216

П. В. *Анненков*, Литературные воспоминания, «Academia», Л. 1928, стр. 62–63.

217

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т V, стр. 567.

218

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 68.

219

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 67–68.

220

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 137.

221

А. Н. *Островский*, О театре. Записки, речи и письма, «Искусство», Л. 1941, стр. 26.

222

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 641.

223

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 633.

224

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 178.

225

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 84.

226

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 80.

227

Беседы К. С. Станиславского, ВТО, М. 1947, стр. 104 и 113.

228

«Беседы в Обществе любителей российской словесности при Московском университете», М. 1871, вып. 3, стр. 140.

229

Н. *Котляревский*, Гоголь, СПб. 1904, стр. 260.

230

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 574.

231

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 575.

232

«Северная пчела», 1842, № 279.

233

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 85.

234

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30 томах, АН СССР, т. VII, стр. 229.

235

А. И. *Герцен*, Былое и думы, Гослитиздат, М. — Л. 1946, стр. 134.

236

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, стр. 213.

237

«Русская старина», 1879, февраль, стр. 348.

238

Там же, 1889, октябрь, стр. 134.

239

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч., т. 8, 1-й полутом, стр. 431.

240

См. «Харьковский рабочий» от 4 марта 1937 г., стр. 3.

241

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т. V, стр. 60.

242

Там же, т. III, стр. 453.

243

«Ежегодник имп. театров», 1909, вып. 2, стр. 32–33.

244

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 459.

245

«Ежегодник имп. театров», 1909, вып. 2, стр. 30.

246

Комедия Г. Квитки-Основьяненко написана в 1829 году, однако Гоголь мог познакомиться с ней много позднее — в 1840 году, когда эта комедия была впервые опубликована.

247

«Северная пчела», 1836, № 97.

248

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 463.

249

Там же, стр. 454.

250

Там же, стр. 464.

251

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 455.

252

М. *Горький*, Собр. соч. в тридцати томах, Гослитиздат, М. 1953, т. 26, стр. 416.

253

П. *Вяземский*, статья о «Ревизоре», «Современник», 1836, т. II, стр. 295–296. Цит. по изд. «Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя», М. 1910, ч. 1, стр. 171–172.

254

И. А. *Гончаров*, Собр. соч. в восьми томах, Гослитиздат, М. 1955, т. 8, стр. 39.

255

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30 томах, АН СССР, т. VII, стр. 210.

256

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 467.

257

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 464.

258

См. мою статью «Работа Н. В. Гоголя над языком «Ревизора», журн. «Театр», 1952, № 3, стр. 28–40.

259

И. С. *Тургенев*, Собр. соч. в 12 томах, Гослитиздат, М. 1956, т. 11, стр. 139.

260

А. И. *Герцен*, Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке, т. III, стр. 97.

261

Ленинский сборник, XVI, стр. 128–129.

262

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. V, стр. 61.

263

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 448.

264

Н. *Щедрин* (М. Е. *Салтыков*), Полн. собр. соч., Гослитиздат, М. 1937, т. V, стр. 163.

265

М. С. *Щепкин*, Записки его, письма, рассказы, материалы, П. 1914, стр. 174.

266

«Современник», 1836, № 2, стр. 287.

267

П. В. *Анненков*, Литературные воспоминания, «Academia», Л. 1928, стр. 69–70.

268

«Библиотека для чтения», 1836, т. 16, ч. I, отд. V, стр. 43.

269

А. В. *Никитенко*, Дневник, Гослитиздат, М. 1955, т. I, стр. 183.

270

«Русская старина», 1881, кн. 2, стр. 417.

271

М. С. *Щепкин*, Записки и пр., стр. 169.

272

А. С. *Пушкин*, Полн. собр. соч. т. 16, стр. 113.

273

«Молва», 1836, ч. XI, стр. 209–210.

274

«Молва», 1836, ч, XI, стр. 256–258.

275

П. В. *Анненков*, Литературные воспоминания, «Academia», Л. 1928, стр. 98–99.

276

См. ст. А. А. Касаткина «Гоголь и простые люди Италии», сб. «Гоголь». Статьи и материалы, изд. Ленингр. гос. университета, Л. 1954.

277

«Русская старина», 1897, т. VII, стр. 55.

278

Н. *Барсуков*, Жизнь и труды М. П. Погодина, СПб. 1892, кн. 5, стр. 324.

279

С. Т. *Аксаков*, История моего знакомства с Гоголем, СПб 1913, стр. 21–22.

280

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 435–436.

281

Там же, стр. 496.

282

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 464.

283

П. В. *Анненков*, Литературные воспоминания, «Academia», Л. 1928, стр. 80.

284

«Гоголь в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1952, стр. 139.

285

П. В. *Анненков*, Литературные воспоминания, «Academia», Л. 1928, стр. 134–135.

286

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т. XII, стр. 108–109.

287

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 2, стр. 472.

288

Пр. *Щеглов*, О пользе соединения с земледелием мануфактурной и заводской промышленности, 1829, стр. 14–15.

289

«Библиотека для чтения», 1836, т. 19, ч. 2, отд. IV, стр. 62–63.

290

А. П. *Заблоцкий-Десятовский*, Граф. П. Д. Киселев и его время, СПб. 1882, т. IV, стр. 211.

291

Н. *Дружинин*, Государственные крестьяне и реформа П. Д. Киселева, АН СССР, М. — Л. 1950, т. I, стр. 477.

292

А. П. *Заблоцкий-Десятовский*, Граф. П. Д. Киселев и его время, СПб. 1882, т. IV, стр. 324.

293

Там же, стр. 77.

294

«Крестьянское движение 1827–1869 гг.», Центрархив, М. 1931, вып. I, стр. 31.

295

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30 томах, АН СССР, т. VII, стр. 211–212.

296

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 547.

297

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30 томах, АН СССР, т. VII, стр. 229.

298

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 217.

299

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. I, стр. 68–69.

300

А. И. *Герцен*, Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке, т. III, стр. 35.

301

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 18, стр. 554.

302

К. *Маркс* и Ф. *Энгельс*, Сочинения, т. I, стр. 402–403.

303

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 430.

304

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 2, стр. 292.

305

Там же, т. 18, стр. 9.

306

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 360.

307

Н. *Щедрин* (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., М. 1951, т. IX, стр. 269.

308

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 359.

309

Н. *Щедрин* (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., М. 1951, т. IX, стр. 331.

310

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 3, стр. 517 (примечание).

311

М. *Горький*, Собр. соч. в 30 томах, Гослитиздат, М. 1953, т. 25, стр. 349.

312

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 427.

313

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 7, стр. 180.

314

См. В. *Ермилов*, Н. В. Гоголь, «Советский писатель», М. 1953, изд. 2-е, стр. 348.

315

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI стр. 360.

316

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 83.

317

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 431.

318

В советских изданиях восстановлена первоначальная редакция.

319

«Песни, собранные П. В. Киреевским», М. 1874, вып. 10, стр. 107.

320

«Песни, собранные П. В. Киреевским», М. 1874, вып. 10, стр. 107. Дм. Н. С-в — Дмитрий Николаевич Свербеев, близкий друг московских славянофилов, знакомый Гоголя.

321

Речь идет о «русском военном анекдоте», указанном итальянским исследователем Гоголя Л. Пачини. Этот анекдот найден в бумагах маршала де Мюнниха и опубликован в 1905 году в «Revue des études franco-russes» (№ 2, стр. 48–63) французской журналисткой Дариа Мари. Действие в «русском военном анекдоте» происходит на Украине, и в общих чертах начало его напоминает историю капитана Копейкина. При встрече двух ветеранов войны 1812 года — солдата и офицера — последний рассказывает солдату, спасшему ему жизнь, что он был тяжело ранен и, выздоровев, обратился с просьбой о пенсии, но получил отказ от самого графа Аракчеева. Тогда офицер собрал из местных крестьян «шайку» разбойников и призвал их к мщению и восстановлению справедливости.

Вполне возможно, что литературная обработка анекдота, ставшего фактически довольно объемной разбойничьей повестью, написанной в сентиментально-романтической манере, — восходила в свою очередь к тем подлинно фольклорным анекдотам и преданиям о разбойнике Копейкине, на которые указывал в своем примечании П. Киреевский и который был известен Гоголю. Это тем более вероятно, что герой «анекдота» назван «Копекников», — вполне возможная французская транскрипция фамилии Копейкина. (См. сообщение Л. Пачини на 4-м Международном конгрессе славистов в 1958 г. — «Повесть о капитане Копейкине», Гоголевские заметки.)

322

А. И. *Герцен*, Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке, т. III, стр. 29.

323

«Москвитянин», 1842, № 7, стр. 219.

324

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т. VI, стр. 406.

325

«Крестьянское движение 1827–1869 гг.», М. 1931, вып. 1, стр. 44.

326

«Русский вестник», 1842, № 5–6. Цит. по сб. «Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя», собрал В. Зелинский, М. 1910, ч. I, стр. 208.

327

В первоначальной редакции противопоставление двух троек было еще более отчетливо: «С громом и пылью пронеслись оба экипажа один мимо другого, в разные стороны. Облако пыли осталось после исчезнувшей, как призрак, вдали тройки».

328

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 219.

329

«Гоголевские дни в Москве», М. 1910, стр. 251.

330

А. *Гольденвейзер*, Вблизи Толстого, М. 1922, т. I, стр. 93.

331

Н. *Щедрин* (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч. Гослитиздат, М. 1935, т. X, стр. 55–56.

332

«Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», М. — Л. 1936. т. I, стр. 261.

333

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 219–220.

334

«Русский архив», 1865, стр. 745.

335

В. *Гиляровский*, На родине Гоголя, М. 1902, стр. 47–49.

336

Существенно отметить, что по цензурным причинам заглавие «Мертвые души», звучавшее слишком одиозно для реакционных кругов, было изменено на более приглушенное: «Похождения Чичикова, или Мертвые души».

337

П. В. *Анненков*, Литературные воспоминания, «Academia», Л. 1928, стр. 84.

338

Указание на близость замысла «Мертвых душ» к «Божественной комедии» впервые было сделано П. Вяземским. В дальнейшем об этом писал Алексей Веселовский (см. «Этюды и характеристики», 1914, 4-е изд.) и С. Шамбинаго (см. «Трилогия романтизма», М. 1911, стр. 152–153).

339

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 420.

340

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 430–431.

341

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 217–218.

342

Н. А. *Добролюбов*, Полн. собр. соч. Гослитиздат, М. 1937, т. II, стр. 9.

343

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 881.

344

К. *Маркс* и Ф. *Энгельс*, Сочинения, т. XXVIII, стр. 27.

345

Там же.

346

М. *Горький*, Собр. соч. в 30 томах. Гослитиздат, М. 1953, т. 27, стр. 224.

347

В. И. *Ленин*, Философские тетради, Госполитиздат, 1947, стр. 329.

348

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 64.

349

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 64.

350

В. В. *Розанов*, Легенда о великом инквизиторе, СПб. 1902, стр. 10.

351

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 258–259.

352

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 431.

353

М. Б. *Храпченко*, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, М. 1952, стр. 122.

354

«Русский вестник», 1842, № 5–6. Цит. по сб. «Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя», собрал В. Зелинский, М. 1910, ч. I, изд. 4-е, стр. 196–197.

355

«Русский вестник», 1842, № 5–6, сб. «Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя», собрал В. Зелинский, изд. 4-е, М. 1910, ч. I, стр. 194.

356

«Сын отечества», 1842, ч. III, № VI, стр. 11.

357

«Библиотека для чтения», 1842, т. 53, ч. 2, отд. VI, стр. 32.

358

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 359.

359

Н. *Тихонравов*, Заметки о словаре, составленном Гоголем. См. «Сборник Общества любителей российской словесности», М. 1891, стр. 113–114.

360

В. В. *Виноградов*, Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», М. 1953, т. III, стр. 22.

361

К. *Маркс* и Ф. *Энгельс*, Манифест Коммунистической партии, Госполитиздат, М. 1949, стр. 58.

362

В. В. *Виноградов*, Язык Гоголя. Сб. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», М. — Л. 1936, т. 2, стр. 330.

363

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т. VI, стр. 355.

364

Ю. С. *Сорокин*, Словарный состав «Мертвых душ». См. сб. «Гоголь Статьи и материалы», изд. Ленингр. гос. университета им. А. А. Жданова, Л. 1954, стр. 33 и сл.

365

Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля, СПб — М. 1914, изд. 4-е, т. II, стр. 1436.

366

Там же, т. III, стр. 335.

367

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 229.

368

«Русская старина», 1881, кн. 2, стр. 414–415.

369

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 347–349.

370

Сб. «Гоголь в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1952, стр. 153–154.

371

Там же, стр. 122.

372

М. С. *Щепкин*, Записки его, письма, рассказы, и др., СПб. 1914, стр. 169.

373

А. И. *Герцен*, Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке, т. III, стр. 34–35.

374

«Москвитянин», 1842, т. IV, № 7, стр. 228.

375

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 255.

376

Там же, стр. 425.

377

Там же, стр. 255.

378

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 419–420.

379

Там же, т. VIII, стр. 10.

380

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 10 и 12.

381

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т. VI, стр. 427.

382

Здесь Чернышевский имеет в виду прежде всего Белинского.

383

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч. т. IV, стр. 638.

384

К. *Маркс* и Ф. *Энгельс*, Сочинения, т. VIII, стр. 7.

385

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч. т. X, стр. 212.

386

Там же, стр. 214.

387

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, стр. 213.

388

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 20, стр. 223–224.

389

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 641.

390

Там же, стр. 640.

391

Там же, стр. 635.

392

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 425.

393

Там же, стр. 426.

394

В. Г. *Короленко*, Собр. соч. в десяти томах, Гослитиздат, М. 1955, т. 8, стр. 213.

395

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 623–633.

396

В. Г. *Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, стр. 220.

397

«Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», М. — Л. 1939, т. I, стр. 147.

398

Сб. «Гоголь в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1952, стр. 530.

399

И. И. *Панаев*, Литературные воспоминания, Гослитиздат, Л. 1950, стр. 305.

400

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 659.

401

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 13.

402

«Русский вестник», 1862, т. I, стр. 79.

403

См. статью Е. С. *Смирновой-Чикиной*, Второй том «Мертвых душ», в сб. «Гоголь в школе», М. 1954, стр. 417–419.

404

«Библиотека для чтения», 1836, т. 18, ч. 2, отд. IV, стр. 65.

405

Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 10–11.

406

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 633.

407

Сб. «Гоголь в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1952, стр. 485.

408

См. запись П. *Кулиша*, Записки о жизни Гоголя, т. II, СПб. 1856, стр. 226–227.

409

Сб. «Гоголь в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1952, стр. 487.

410

Там же, стр. 555–556.

411

А. М. *Бухарев*, Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 г., СПб. 1860, стр. 138.

412

«Русское обозрение», 1894, кн. 8, стр. 464.

413

В. А. *Десницкий*, На литературные темы, Л. 1936, кн. 2, стр. 405–406.

414

Н. А. *Добролюбов*, Полн. собр. соч. Гослитиздат, М. 1936, т. I, стр. 237.

415

Н. *Щедрин* (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., Гослитиздат, М. 1937, т. VIII, стр. 58.

416

В. И. *Ленин*, Сочинения, т. 18, стр. 326.

417

«Русский архив», 1878, II, стр. 54.

418

Сб. «Гоголь в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1952, стр. 508.

419

Там же, стр. 515–516.

420

«Гоголь в письмах и воспоминаниях», сост. В. Гиппиус, М. 1931, стр. 439.

421

И. С. *Тургенев*, Собр. соч. в 12 томах, Гослитиздат, М. 1956, т. 10, стр. 322.

422

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 19.

423

Н. Г. *Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 21–22.

424

Там же, стр. 775.

425

Там же, стр. 17–18.

426

Д. И. *Писарев*, Полн. собр. соч., изд. Ф. Павленкова, СПб. 1909, т. I, стр. 34.

427

Там же, т. IV, стр. 122.

428

А. И. *Герцен*, Собр. соч. в 30 томах, АН СССР, т. VII, стр. 247–248.

429

Н. А. *Некрасов*, Полн. собр. соч. и писем, Гослитиздат, М. 1950, т. IX, стр. 328.

430

См. *Корней Чуковский*, Мастерство Некрасова, Гослитиздат, М. 1952, стр. 73 и сл.

431

Н. А. *Некрасов*, Полн. собр. соч. и писем, Гослитиздат, М. 1952, т. X, стр. 233.

432

И. А. *Гончаров*, Собр. соч. в восьми томах, Гослитиздат, М. 1955, т. 8, стр. 76, 107.

433

Я. *Эльсберг*, Стиль Щедрина, М. 1940, стр. 8-10.

434

Л. Н. *Толстой*, Полн. собр. соч., Гослитиздат, т. 38, стр. 50.

435

Т. *Шевченко*, Дневник, М. 1939, стр. 166.

436

См. автореферат докторской диссертации Н. Е. Крутиковой «Гоголь и украинская литература», М. 1953.

437

Сб. «Гоголевские дни в Москве», М. 1910, стр. 258.

438

Цит. по ст. В. Д. Савицкого «Творчество Гоголя в Чехословакии», сб. «Гоголь. Статьи и материалы», изд. Ленингр. гос. университета им. А. А. Жданова, Л. 1954, стр. 311.

439

К. А. *Копержинский*, Гоголь и болгарская реалистическая проза, сб. «Гоголь. Статьи и материалы», изд. Ленингр. гос. университета им. А. А. Жданова. Л. 1954.

440

Сб. «Гоголевские дни в Москве», М. 1910, стр. 264.

441

Н. С. *Державин*, Иван Вазов, М. 1948, стр. 140–141.

442

Цит. по кн. Г. *Талиашвили*, Гоголь в грузинской литературе, Тбилиси, 1952, стр. 9.

443

А. *Церетели*, Избранные стихотворения, М. — Л. 1953, стр. 105.

444

Г. *Талиашвили*, Гоголь в грузинской литературе, стр. 42–43.

445

Сб. «Н. В. Гоголь и азербайджанская литература», Баку, 1952.

446

Сб. «Гоголевские дни в Москве», М. 1910, стр. 144.

447

См. ст. М. П. *Алексеева*, Мировое значение Гоголя, в сб. «Гоголь в школе», М. 1954, стр. 126–154.

448

Сб. «Гоголевские дни в Москве», М. 1910, стр. 251.

449

Цитирую по статье Е. М. Пинус «Гоголь и русская литература в Японии», сб. «Гоголь. Статьи и материалы», изд. Ленингр. гос. университета, Л. 1954, стр. 349.

450

David Magarchack, Gogol, London, 1957.

451

Alfred Antkowiak, N. W. Gogol, Berlin, 1952.

452

Nina Gourfinkel, Nicolas Gogol. Dramaturge, Paris, 1956.

453

A. *Stender-Peterzen*, Geschichte der russischen Literatur, München, 1957, B. II, S. 182.

454

D. *Tschizhevsky*, Zur Komposition von Gogols «Mantel», Zeitschrift für Slavishe Philologie, XIV, 1937.

455

V. *Setschkareff*, N. V. Gogol, Leben und Schaffen, Berlin, 1953.

456

W. *Nabokov*, Nikolai Gogol, New-York, 1944.

457

Victor Erlich, Gogol and Kafka; Note on Realism and Surrealism, в сб. «For Roman Yakobson», 1956.

458

W. A. *Pannenborg*, Ecrivains satiriques. Caractère et tempérament, traduit de nederlandais, Paris, 1955.

459

A. *Луначарский*, Н. В. Гоголь. См. сб. «Н. В. Гоголь, Литературно-критическая библиотека», М. 1930, стр. 186.

460

М. *Горький*, Собр. соч. в тридцати томах, Гослитиздат, М. 1953, т. 25, стр. 105.

461

Б. В. *Михайловский*, Горький и Гоголь. См. сб. «Горьковские чтения 1947–1948», М. — Л. 1949, стр. 280–322.

462

«Правда» от 4 марта 1952 г. № 64 (12 266).